This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

3 3433 07577855 9

PORTRAITS

LITTÉRAIRES.

ASTOIN NEW-YORK

Corbeil, typ. et stér. de Crété.

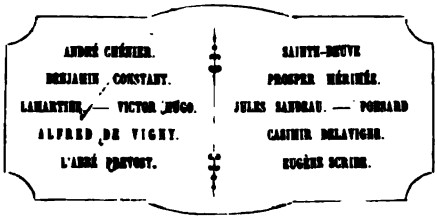
PORTRAITS

LITTÉRAIRES

PAR GUSTAVE PLANCHE

TROISIÈME ÉDITION.

I



PARIS

CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

17, RUE DE LILLE, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

1853

LENOX LIBRARY
NEW YORK

I.

ANDRÉ CHÉNIER.

On a dit que le nom d'André Chénier était promis à la gloire, et ce mot a passé de bouche en bouche comme l'expression concise d'une idée vraie. La lecture attentive des œuvres d'André Chénier, loin de confirmer l'opinion aujourd'hui accréditée, assigne à l'auteur de *l'Aveugle* et de *la Jeune Captive* un rang glorieux et irrévocable. Bien que ses poëmes que nous connaissons soient peu nombreux, ils sont empreints d'une telle beauté, d'une si harmonieuse élégance, que l'admiration ne les abandonnera jamais. Toutefois il convient d'ajouter que cette admiration ne se transformera pas en popularité; car le talent d'André Chénier, exclusivement consacré à la pureté de la forme, n'excite aucune sympathie chez les esprits qui n'ont pas fait de la poésie une étude assidue. Les sentiments qu'il exprime sont géné-

ralement vrais; mais comme ils ne se distinguent ni par l'animation, ni par la nouveauté, comme c'est à la forme surtout qu'ils doivent leur valeur et leur charme, il n'est guère probable que la foule consente à reconnaître et à proclamer un pareil mérite; pour le comprendre, pour l'apprécier dignement, il lui faudrait se résigner à des études préliminaires. André Chénier s'adresse donc principalement aux hommes lettrés; mais l'opinion unanime de ses admirateurs voit en lui un poëte du premier ordre.

La naissance et l'éducation d'André Chénier s'accordent merveilleusement avec les œuvres qu'il nous a laissées; sa mère était grecque, d'une beauté remarquable, et d'un esprit ingénieux; son père était consul de France à Constantinople. André, troisième fils de la famille, fut amené de bonne heure en France, et resta jusqu'à l'âge de neuf ans confié aux soins d'une tante qui habitait le Languedoc. Après avoir nourri son enfance de promenades, de rêveries et de liberté, il entra au collége de Navarre, et s'y distingua bientôt par son application. A seize ans, il lisait familièrement Homère et Sophocle : il avait retrouvé par l'étude la patrie de sa mère. A vingt ans il entra comme sous-lieutenant dans le régiment d'Angoumois, en garnison à Strasbourg; mais bientôt, las de l'oisiveté, il revint à Paris pour reprendre ses études et continuer, sans maître et sans guide, la lecture

des modèles sur lesquels il voulait se former. Levé avant le jour, il n'avait d'autre ambition que de parcourir le cercle entier de la science humaine, et semblait croire qu'il ne fût pas permis d'aborder la poésie sans ce noviciat encyclopédique. Il n'avait pas mesuré ses forces : l'étude compromit sa santé; et les frères Trudaine, liés avec lui d'une étroite amitié, l'emmenèrent en Suisse pour le soustraire aux dangers d'un travail excessif. Il avait consigné les différents épisodes de ce voyage dans quelques notes confuses; mais sa famille, par une discrétion jalouse, a refusé de les publier. Pour notre part, nous regrettons de ne pas les connaître, car lors même qu'elles n'offriraient aucune ordonnance, qu'elles ne contiendraient aucune description précise des lieux parcourus par André Chénier, ce ne serait pas une raison pour les dédaigner. Il serait curieux d'étudier dans les notes confidentielles du voyageur les germes qui, plus tard, se sont épanouis en idylles, en élégies. Les œuvres que nous possédons forment tout au plus le tiers des manuscrits que l'auteur avait achevés; et peut-être le voyage en Suisse d'André Chénier a-t-il servi à préparer des œuvres ignorées. Il manquerait alors à ces notes un complément important, le poëme dont elles auraient fourni les éléments. Toutefois nous pensons que cette lecture ne serait pas sans profit, car il serait possible d'y découvrir la manière dont André Chénier envisa-

geait la nature. Il a chanté la Grèce qu'il ne connaissait que par les livres; nous voudrions savoir comment il comprenait le paysage de la Suisse, comment il associait la réalité placée sous ses yeux à la réalité qui lui était révélée par les livres. C'est pourquoi ces notes, confuses ou précises, présenteraient au lecteur un intérêt certain.

Revenu en France, André Chénier interrompit bientôt, pour la seconde fois, les études qu'il venait à peine de reprendre. Il partit pour l'Angleterre avec le comte de La Luzerne, nommé ambassadeur. A Londres, il connut l'isolement dans toute son amertume, et il nous a laissé un éloquent témoignage de sa tristesse. Il a tracé, en quelques pages d'un style négligé, mais poignant, le tableau de ses souffrances. Enfin, en 1790, à l'âge de vingt-huit ans, il revint se fixer à Paris; et sans doute il se fût voué sans relâche au culte de la poésie, s'il n'eût pensé qu'il devait à son pays autre chose que la gloire. Il abandonna sans hésitation, mais non sans regret, la langue harmonieuse qu'il avait si laborieusement étudiée, pour s'engager dans la discussion des intérêts publics. Associé à MM. de Pange, à Roucher, il combattit tour à tour les égarements de la démocratie et de la cour. Il serait aujourd'hui difficile de reconnaître et de rassembler tout ce qu'il a écrit sur la lutte et les espérances des partis. Mais l'*Avis aux Français* offre un ensemble assez développé pour nous permettre

de caractériser les vues politiques d'André Chénier. En lisant cette brochure, où respire à chaque ligne un amour sincère du bien public, il est impossible de ne pas voir que l'auteur se fie trop à l'excellence de ses sentiments, et qu'il ne s'est pas préparé par des études suffisantes à la solution des problèmes qu'il discute : il veut le bien, il espère, il appelle de ses vœux la conciliation des partis; mais il exprime confusément ses vœux et ses espérances; il marche au hasard, sans aucun plan arrêté. A chaque instant il revient sur ses pas, et il semble oublier la déduction de ses idées pour s'abandonner à des plaintes vertueuses, mais inutiles. Je ne parle pas du style de cette brochure, qui est loin d'égaler en correction les vers de l'auteur; mais, à ne considérer que la pensée prise en elle-même, il est impossible de ne pas reconnaître que l'intention qui a dicté l'*Avis aux Français* est plus louable que l'avis lui-même, car cet avis se réduit à prêcher la paix; et si c'est là l'œuvre d'un philanthrope, assurément ce n'est pas celle d'un publiciste. La lettre adressée par Louis XVI à la Convention trois jours avant sa mort, et rédigée par André Chénier, politiquement jugée, vaut mieux que l'*Avis aux Français*, car elle est à la fois précise dans son but et dans son expression, empreinte de résignation et de dignité. Le roi condamné demande à ses juges l'appel au peuple, et il accepte la mort comme un juste châ-

timent de ses fautes, dans le cas où les nouveaux juges auxquels il se confie, réunis en assemblées primaires, ne casseraient pas la condamnation prononcée contre lui. Cette lettre demeura inutile, et il était facile de le prévoir; mais du moins elle n'était ni humiliante pour le condamné ni injurieuse pour les juges; elle exprimait noblement les seules pensées que Louis XVI pût faire entendre.

Le 7 thermidor 1794, André Chénier expiait sur l'échafaud la lettre qu'il avait rédigée pour Louis XVI.

Il est facile de surprendre les transformations laborieuses que le poëte a volontairement imposées à son talent. Dans les quelques années qu'il a pu donner au développement et à l'expression de ses pensées, il n'a rien négligé pour atteindre la perfection. La valeur très-inégale des œuvres qu'il nous a laissées doit être pour les hommes studieux un sujet d'encouragement et d'émulation; car il y a entre la pièce adressée au peintre David sur *le Serment du jeu de paume* et les élégies à Camille un intervalle immense, tel qu'il a fallu, pour le franchir, un travail opiniâtre. Envisagée sous ce point de vue, la lecture d'André Chénier est à la fois un exemple et un conseil; et lors même que l'auteur de *la Jeune captive* ne serait pas le précurseur de la nouvelle école poétique dans toutes les questions qui se rattachent à la forme proprement dite, au déplacement de la césure, à l'en-

jambement, à la richesse de la rime; lors même que ses œuvres publiées, pour la première fois en 1819, c'est-à-dire vingt-six ans après la mort de l'auteur, ne seraient pas la préface naturelle du mouvement littéraire accompli sous la restauration, il serait encore utile de les relire souvent, pour apprendre comment la volonté peut assouplir la parole et faire d'un esprit inexpérimenté un poëte consommé. Assurément le serment du jeu de paume offrait à André Chénier un thème riche en développements de toute sorte. Depuis l'émotion patriotique, depuis l'orgueil du triomphe jusqu'à l'espérance d'un avenir pacifique et glorieux, l'auteur avait à parcourir une route vivante et variée. Mais la première condition d'une pareille entreprise était d'accepter franchement le sujet et de ne pas chercher à l'esquiver. Cet épisode, si populaire et si justement admiré de la révolution française, ne pouvait se prêter aux allusions mythologiques; toutes les ruses de la diction devaient échouer contre la nature même de cet épisode, si le poëte tentait de l'encadrer dans les souvenirs de l'antiquité grecque. Cependant André Chénier, plein de la lecture des poëtes antiques, n'a pas craint de tenter ce qui, sans doute, quelques années plus tard, lui eût semblé contraire aux lois du goût et de la raison. Au lieu de célébrer le courage civil, et d'associer au simple récit d'une résistance héroïque les sentiments éveillés dans son

âme par le souvenir du serment qu'il voulait chanter, il semble s'être efforcé d'effacer la couleur de son sujet. Il parle de Délos et de Latone, d'Apollon et de Diane, comme si l'histoire n'était pas cent fois plus éloquente et plus riche en émotions que toutes ces comparaisons lointaines et laborieuses. Si le rapprochement était indiqué avec brièveté, je ne le blâmerais pas, et même j'insisterais sur l'ingénieuse opposition des deux termes que le poëte a choisis; encadré dans une multitude de rapprochements du même ordre, je ne puis l'accepter, et je déclare en toute franchise, malgré la vive admiration que je professe pour André Chénier, qu'il me paraît avoir complétement méconnu le genre d'images qui convenait au serment du jeu de paume.

Le rhythme de cette pièce échappe à toute définition : c'est un mélange singulier de mesures diverses, et ce mélange est conçu de telle sorte que l'œil et l'oreille sont à chaque instant déroutés. A proprement parler, il n'y a ni strophes, ni stances; seulement la pièce est divisée en morceaux de dix-neuf vers, et, sans les chiffres qui marquent cette division, le lecteur ne saurait où faire une pause. Mieux vaudrait assurément l'ampleur monotone de l'alexandrin que ce perpétuel changement de mesure qui ne réussit pas à se régulariser en se répétant vingt-deux fois; car l'alexandrin, malgré son uniformité apparente, peut, entre les

mains d'un poëte habile, s'assouplir et se varier. Mais dès que l'auteur tentait autre chose que le récit du serment, le sujet semblait naturellement appeler la strophe pindarique ; car jamais aucune des victoires célébrées par le lyrique Thébain, ne s'offrit sous un aspect plus digne et plus majestueux. La strophe était la forme naturelle et nécessaire qu'André Chénier devait adopter. S'il se fût arrêté à ce dernier parti, je suis sûr qu'il eût rencontré la clarté, et que toute la pièce eût été inondée d'une lumière pure et abondante. Telle qu'elle est, l'obscurité n'est pas son seul défaut, mais c'est assurément le plus évident de tous. A travers les nombreuses ambages du rhythme indéfinissable que l'auteur a choisi, l'esprit trébuche à chaque pas et ne sait où finit, où commence la pensée de l'auteur. Arrivé au deux centième vers, le lecteur n'est pas plus avancé qu'au premier ; car jusqu'à la fin de la pièce, c'est pour lui une nécessité de renoncer à comprendre complétement ce que le poëte a voulu exprimer.

Un autre défaut de cette pièce sur lequel je crois utile d'insister, d'autant plus qu'il se rencontre bien rarement dans les autres œuvres d'André Chénier, c'est l'usage ou plutôt l'abus de la périphrase. Je ne crois pas qu'il y ait dans le poëme des *Jardins* ou de *l'Imagination* une seule périphrase capable d'exciter autant d'impatience que la façon détournée, je devrais dire inintelligible, dont

André Chénier caractérise *le Jeu de paume*. Il semble que la paume n'ait pas droit de bourgeoisie dans la versification française, et qu'il soit indispensable de transformer la raquette en réseau noueux, en élastique égide. Il est curieux de voir André Chénier, le plus virgilien et souvent le plus homérique de nos poëtes, lutter en cette occasion de gaucherie et de pusillanimité avec l'abbé Delille. Lui qui se distingue habituellement par la franchise et la simplicité hardie de l'expression, il s'épuise en efforts pour déguiser sa pensée, pour envelopper d'un nuage l'objet qu'il n'ose nommer. En vérité, il faut plus que de la bonne volonté pour deviner qu'il s'agit du jeu de paume, et sans le titre de la pièce, un lecteur, même clairvoyant, serait tenté d'abandonner la partie. Il serait permis, sans injustice, de chercher parmi les jeux de la Grèce antique celui qu'André Chénier a voulu désigner.

Abstraction faite du rhythme et du langage, à ne considérer que la nature et le mouvement des pensées qui se succèdent dans cette pièce, il nous est impossible de voir dans cette œuvre rien qui se puisse comparer aux idylles ou aux élégies du même auteur. Lors même, en effet, que ces pensées seraient clairement exprimées, lors même que la périphrase serait absente et laisserait voir nettement les objets que le poëte a voulu désigner, les sentiments qu'il s'est proposé de traduire, l'émo-

tion éprouvée par le lecteur demeurerait encore assez tiède; car c'est à peine s'il est permis d'attribuer au poëte une émotion sincère. Préoccupé du soin de l'expression qu'il torture laborieusement et qu'il s'efforce de rendre singulière, il n'a guère le temps de ressentir l'enthousiasme qu'il veut chanter. Il a vu dans le serment du jeu de paume le sujet d'une ode, et, dédaignant les routes vulgaires, il a cherché dans le mélange de mesures diverses le moyen d'être majestueux : l'emphase a remplacé l'émotion.

Nous devons regretter qu'André Chénier n'ait pas employé plus souvent la forme de l'ïambe, car les quatre pièces auxquelles il a imprimé cette forme se distinguent par une grande franchise, et témoignent clairement que l'auteur maniait l'ïambe avec une entière liberté. Quoiqu'il soit possible de noter çà et là quelques mots qui ne sont pas employés dans leur sens vrai, cependant il est juste de reconnaître que ces taches n'obscurcissent pas la splendeur des pièces où l'œil les aperçoit. L'ïambe adressé aux Suisses révoltés du régiment de Châteauvieux est empreint d'une puissante ironie. Le poëte célèbre le triomphe des soldats fêtés sur la motion de Collot d'Herbois, avec une joie pleine d'emphase, et paraît d'abord prendre au sérieux la gloire des triomphateurs; il ne tiendrait qu'au lecteur de croire qu'André Chénier sympathise avec Collot d'Herbois, et voudrait se

mêler à la foule pour applaudir et féliciter les soldats du régiment de Châteauvieux. Mais tout à coup il lance le trait qu'il avait préparé; il laisse aller la corde qu'il avait tendue, et la flèche va frapper droit au cœur des triomphateurs. Il demande quand il lui sera donné de contempler un aussi beau jour; il interroge l'avenir d'une voix inquiète, et il se répond avec assurance: « Un jour égal au jour que je célèbre sera celui où je verrai Jourdan coupe-tête marcher à la tête de nos armées, et La Fayette monter à l'échafaud. » Certes, ce dernier vœu, cette dernière espérance, expriment nettement l'ironie au nom de laquelle le poëte apostrophe les triomphateurs. Peut-être André Chénier eût-il bien fait d'ajouter à cette pièce quelques nouveaux développements; peut-être la raillerie sanglante qui termine cet ïambe eût-elle acquis une valeur nouvelle, si l'auteur eût pris soin de prolonger pendant quelques vers de plus les louanges adressées aux Suisses révoltés. Mais telle qu'elle est, cette pièce répond dignement à l'intention dont elle est née. Elle est simple de pensée, hardie dans l'expression, et peut servir de modèle à tous ceux qui voudront flétrir les injustes popularités. Il y a loin du style de cet ïambe à la prose indécise et embarrassée de l'*Avis aux Français*. Autant le poëte semble gêné quand il n'a pas la rime à satisfaire, autant il paraît à l'aise quand il est forcé de compter les syllabes

de sa phrase et de croiser la rime à des intervalles déterminés. Il parle naturellement la langue des vers, et dès qu'il est libre de toute contrainte, dès qu'il tente la prose, il a l'air de bégayer un idiome étranger.

L'ïambe où il se plaint de l'oubli et de l'abandon où le laissent ses amis, et qui se termine par des paroles de résignation, est supérieur au précédent, sinon par la franchise de la pensée, du moins par la continuité des images. Les moutons promis au charnier populaire, parmi lesquels le poëte n'hésite pas à se compter, nous emportent bien loin des riantes images que l'auteur a puisées dans la lecture des poëtes païens, et qu'il sait si habilement naturaliser dans notre langue. Une fois en possession de cette comparaison, il la poursuit, et ne l'abandonne qu'après l'avoir épuisée. Grâce à l'emploi laborieux de ce procédé, sa pensée prend un corps et devient véritablement visible; puis, par une transition à peine sentie, l'auteur se demande s'il n'est pas injuste envers ceux qu'il accuse, si l'or n'eût pas été sans pouvoir sur ses geôliers, si l'oubli n'est pas la seule chance de salut qui lui reste; il fouille le passé, il interroge ses années de bonheur et de paix. N'a-t-il rien à se reprocher? n'a-t-il jamais détourné sa vue des malheureux? L'indifférence dont il se plaint n'est-elle pas un juste châtiment infligé au dédain qu'autrefois il a témoigné aux douleurs d'autrui? Cha-

cun des sentiments que j'indique est sculpté dans l'ïambe d'André Chénier avec une admirable précision. Les vœux qui servent de conclusion à cette pièce, les souhaits de bonheur et de sérénité que le poëte adresse à ses amis oublieux, respirent à la fois la tristesse et la résignation. C'est à peine si le prisonnier conserve l'espérance d'une liberté lointaine; c'est à peine s'il entrevoit la chance d'échapper à la hache qui a déjà tranché tant de têtes. Pourtant il ne maudit pas ceux qui l'abandonnent; il ne renonce pas à la vie, si amère qu'elle soit pour lui, et il leur dit de vivre dans la paix et la sécurité. Les reverra-t-il jamais? Qui le sait? Mais qu'importe? libre ou prisonnier, réservé à la mort ou promis à l'air pur des champs, le bonheur de ses anciens compagnons de joie est encore pour lui une pensée consolante. Près de quitter la terre, séparé du monde des vivants, il aurait honte de conserver dans son cœur un sentiment d'égoïsme et d'envie; seul avec ses espérances défaillantes, il n'est pas jaloux du bonheur de ceux qu'il attendait, et qui ne sont pas venus. Loin de là, il se console dans la pensée qu'ils auront encore des jours nombreux et prospères.

L'ïambe adressé aux bourreaux barbouilleurs de lois n'a pas toute la pureté de la pièce précédente. Ici les développements ne manquent pas, mais ils se pressent confusément, et les images entassées par le poëte n'ont pas toute la valeur qu'elles pour-

raient avoir, parce qu'elles manquent d'air pour se déployer librement. Cette remarque s'applique surtout à la première partie de la pièce ; car dès que le poëte entreprend de prouver que sa plume vaut une épée, sa pensée s'éclaire rapidement d'un jour abondant, et se dessine avec une grande précision. Son indignation, qui d'abord défendait aux paroles de s'ordonner, se transforme sans se calmer, et trouve moyen de s'exprimer clairement. Le moment vient même où l'entassement des images peut être appelé beauté. Quand le poëte s'écrie qu'il ne veut pas mourir sans flétrir, sans percer de ses flèches, sans pétrir dans la fange les bourreaux qui moissonnent les têtes comme les épis d'un champ, sans tracer pour la postérité des portraits qui éternisent l'infamie de ses modèles, personne ne peut songer à lui reprocher la confusion des images qu'il appelle à son secours. L'apostrophe à la Vertu qui termine cette pièce a droit d'être placée parmi les plus beaux mouvements de poésie lyrique. Dire à la Vertu : « Pleure si je meurs avant d'avoir achevé mon œuvre de vengeance, avant d'avoir châtié selon leurs mérites les bourreaux qui m'ont condamné, » n'est-ce pas l'expression sublime de l'orgueil et de la colère ? Le poëte sent toute la dignité de sa mission ; il n'hésite pas à se proclamer l'interprète de la justice, et il recommande sa vie à la justice, au nom de laquelle il parle. Dans l'exaltation qui le domine, il ne craint pas de nommer sa

mort un malheur public, et il dit à la Vertu de pleurer s'il n'a pas le temps d'achever sa tâche. Un pareil orgueil porte en lui-même son excuse, et se justifie par son évidente sincérité.

Parlerai-je des derniers vers d'André Chénier, de cet ïambe inachevé qu'il murmurait sous les verrous, et qui semble destiné à compter les minutes qui le séparent du supplice? Il y aurait plus que de la puérilité à tenter l'analyse d'un tel monologue. Cependant je ne crois pas inutile d'appeler l'attention sur la coquetterie empreinte dans cette pièce. On dirait que le poëte essaye de consoler, d'embellir ses derniers moments par la mélodie de ses plaintes; il retrouve pour ce chant funèbre une grâce athénienne. Rien de confus ou d'indécis; les paroles s'ordonnent avec une merveilleuse précision, et semblent défier le temps qui va leur échapper.

Entre les odes d'André Chénier il en est deux qui ont acquis une popularité méritée, l'ode à *Charlotte Corday* et *la Jeune Captive*. La dernière est aujourd'hui dans toutes les mémoires, et résume, pour le plus grand nombre des lecteurs, tout le talent du poëte. Sans partager cette opinion, nous pensons cependant que nulle part André Chénier n'a montré plus d'élégance et de souplesse, plus d'abondance et de pureté. L'ode a *Fanny malade* se distingue aussi par une mélancolie vraie, par une grâce toute particulière. Le sujet

de cette pièce est d'une extrême simplicité; mais le poëte a su en tirer un excellent parti. Sa maîtresse a été malade, et il chante la pâleur de sa maîtresse. Il remercie le ciel d'avoir respecté la beauté de Fanny, et il célèbre en même temps la pieuse charité qui appelle sur sa tête la bénédiction des pauvres. Souvent il l'a vue s'attendrir sur la souffrance et panser les plaies du pauvre; le ciel, en lui rendant la santé, a voulu, sans doute, récompenser sa pitié généreuse, et l'encourager dans son œuvre sainte. Le poëte se réjouit de la guérison de Fanny et va même jusqu'à trouver dans la pâleur de sa maîtresse un charme qu'il préfère à sa beauté première. Puis, par un retour imprévu sur lui-même, par un mouvement d'égoïsme bien pardonnable assurément, il lui demande de garder pour lui une part de la pitié qu'elle accorde à la pauvreté souffrante. Puisqu'elle compatit si tendrement aux douleurs qu'elle n'a pas faites, sera-t-elle moins généreuse pour les souffrances qui sont nées d'elle seule? Épuisera-t-elle sur les pauvres toute la ferveur de son âme, et ne tiendra-t-elle pas en réserve, pour celui qui l'aime et qui la bénit chaque jour, une compassion plus active et plus dévouée? Refusera-t-elle de récompenser, par une fidélité persévérante, une affection sans limites? A mon avis, la série des pensées qui se succèdent dans cette pièce est pleine de grâce et de naturel. Peut-être faut-il regretter que le rhythme adopté par André

Chénier, dans l'ode à *Fanny malade,* n'ait pas une précision suffisante; mais ce défaut, qui frappe à une seconde lecture, est à peine aperçu lorsque l'esprit parcourt pour la première fois les idées exprimées par le poëte; une sympathie rapide et involontaire ne permet pas de saisir sur-le-champ ce qu'il y a de vague et d'incomplet dans la forme que l'auteur a choisie; et si cette ode n'est pas une œuvre accomplie de tout point, il faut reconnaître cependant qu'elle mérite de sincères éloges, car elle est d'une grande vérité.

L'ode à *Charlotte Corday* respire un enthousiasme qui n'a rien de factice. On sent à chaque strophe que l'auteur, en écrivant, cède à l'irrésistible entraînement de sa pensée; qu'avant de se préoccuper de la beauté littéraire de son œuvre, il écoute la voix d'un devoir impérieux. Il ne chante pas pour chanter; pour lui, la tâche du poëte ne vient qu'après la tâche du citoyen, et grâce aux sentiments patriotiques dont il est animé, toutes les paroles qu'il adresse à Charlotte Corday ont une signification précise; la rime obéit, mais ne commande jamais. Les souvenirs de la Grèce antique viennent se fondre fort heureusement dans le portrait de l'héroïne, et se marient à l'histoire contemporaine d'une façon si naturelle, que l'esprit s'aperçoit à peine de la distance qui sépare Charlotte Corday d'Harmodius. C'est ainsi seulement qu'il est permis d'associer à l'histoire moderne les glo-

rieux épisodes de l'histoire antique; pour que les rapprochements ajoutent au relief de la pensée, il faut qu'ils se présentent d'eux-mêmes et comme attirés par un aimant irrésistible. Mais pour satisfaire à cette condition impérieuse, il est indispensable que le poëte soit familiarisé depuis longtemps avec les souvenirs qu'il évoque, qu'il ait vécu dans l'intimité des hommes dont il emprunte le nom, afin d'éclairer sa pensée. Or, ces études préliminaires sont aujourd'hui trop dédaignées, et lorsqu'il arrive aux poëtes contemporains d'associer aux événements qu'ils célèbrent le souvenir d'un épisode antique, c'est presque toujours avec une espèce d'ostentation. On dirait qu'ils ont honte de montrer ce qu'ils savent, et qu'ils craignent de ne pas retrouver l'occasion de mettre leur science en lumière. De là naît souvent une obscurité volontaire; ils prodiguent les allusions, suppriment à plaisir les idées intermédiaires, et mettent le lecteur dans la nécessité de deviner. Pas une strophe de l'ode à *Charlotte Corday* ne mérite un pareil reproche. Chénier, en parlant de la Grèce, parle encore de sa patrie; et les noms qu'il choisit, pour honorer le courage viril d'une jeune fille, arrivent sur ses lèvres sans qu'il ait besoin de feuilleter ses souvenirs. Il est permis de reprocher à quelques parties de cette pièce une tension voisine de l'emphase; la jeunesse de l'auteur explique suffisamment ce défaut, et je crois même qu'il est

difficile de célébrer le dévouement héroïque de Charlotte Corday sans mériter le même reproche qu'André Chénier. Mais lors même qu'il serait possible d'éviter l'emphase, l'ode d'André Chénier serait encore une œuvre digne d'étude; car elle concilie heureusement la personnalité de la pensée et le respect des traditions; elle est naturelle avec un air antique.

Louer *la Jeune Captive* est une tâche qui paraîtra sans doute bien inutile aux admirateurs d'André Chénier. Les sentiments exprimés par mademoiselle de Coigny sont si vrais, et se succèdent dans un ordre si logique; les images qui servent de vêtement aux pensées de la jeune captive ont tant de grâce et de pureté, qu'il semble superflu d'appeler l'attention sur cet ensemble harmonieux; cependant je crois devoir signaler dans cette ode si justement populaire un mérite qui jusqu'ici a passé inaperçu. Le germe de cette pièce, qui défie la louange et qui échappe à toute analyse, tant le poëte s'est identifié avec son personnage, se trouve dans une élégie de Tibulle; mais quel autre qu'André Chénier aurait su tirer de ce germe la moisson dorée qui s'appelle *la Jeune Captive?* Avec deux vers de Tibulle, André Chénier a composé une œuvre dont personne ne voudra ni ne pourra contester l'originalité. C'est là, si je ne m'abuse, un des secrets du génie. Dérober ainsi que l'a fait l'interprète mélodieux de

mademoiselle de Coigny, ce n'est pas commettre un plagiat ni se parer d'une richesse étrangère, c'est conquérir, et légitimer sa conquête en la fécondant. Je ne crois pas qu'il y ait dans notre langue un morceau d'une mélancolie plus touchante, d'une chasteté plus gracieuse que *la Jeune Captive*, et pourtant le germe de cette ode est contenu dans deux vers de Tibulle. Mais la lecture de l'élégie latine, loin de diminuer mon admiration pour André Chénier, ajoute encore à ma sympathie pour ce génie heureux et privilégié ; car s'il m'est impossible de méconnaître dans Tibulle l'origine de l'ode française, je suis forcé en même temps d'avouer qu'il y a entre l'élégie latine et l'ode française un immense intervalle, et qu'il fallait, pour le combler, une pénétration et une puissance singulières. Envisagée sous ce point de vue, *la Jeune Captive* mérite une étude sérieuse; car il ne faut pas admirer seulement la grâce qui respire dans toutes les strophes de cette pièce, mais bien aussi l'habileté persévérante avec laquelle André Chénier a su développer l'idée à peine indiquée par Tibulle. La comparaison attentive de l'idée première et de l'œuvre n'entame pas d'une ligne la valeur de l'ode française, et peut servir à montrer comment les génies originaux comprennent la lecture des poëtes antiques, comment ils choisissent et métamorphosent la substance dont ils se nourrissent, comment ils enca-

drent une parole oubliée dans leurs impressions personnelles, et trouvent dans le rajeunissement du passé un caractère indépendant et nouveau.

Les épîtres d'André Chénier inspirent le même regret que ses ïambes ; les quatre que nous connaissons, et qui sans doute ne sont pas les seules qu'il ait écrites, ont toutes les qualités du genre, et concilient, avec une heureuse variété, les épanchements familiers et les retours vers le passé, que le poëte ne perd jamais de vue. La première, adressée à MM. Lebrun et de Brazais, offre un touchant éloge de l'amitié. Quoique plusieurs morceaux de cette épître rappellent par la forme les maîtres chéris d'André Chénier, la pièce entière est empreinte d'une sensibilité vraie, et le thème choisi par l'auteur pourra paraître nouveau à bien des lecteurs ; car André Chénier ne se borne pas à célébrer les charmes de l'amitié, il insiste avec une conviction éloquente sur les relations étroites du cœur et de l'intelligence, sur la nécessité d'aimer pour comprendre. L'amitié, telle qu'il la conçoit, telle qu'il la célèbre, n'est pas seulement une consolation pour la tristesse, mais une leçon indispensable. Non-seulement les affections rendent la vie plus douce, mais il n'y a pas de poésie possible pour l'homme qui vit sans amis. Celui qui vit seul, qui renferme toutes ses pensées dans le cercle étroit de sa destinée individuelle, ne prendra jamais rang parmi les poëtes

du premier ordre. Quoi qu'il fasse, quoi qu'il étudie, les paroles lui manqueront lorsqu'il voudra peindre les sentiments qu'il n'a pas éprouvés. Il aura beau graver dans sa mémoire les vers consacrés à l'expression de l'amité, il n'atteindra jamais à la véritable éloquence; toutes les fois qu'il voudra parler d'après sa mémoire, le lecteur devinera que l'homme qui lui parle n'a jamais eu d'amis. Le thème choisi par André Chénier nous offre donc l'amitié sous une face toute nouvelle, et peut se résumer en un conseil très-significatif : se dévouer pour peindre le dévouement. Ce précepte poétique est aujourd'hui généralement méconnu. La plupart des écrivains, prosateurs ou poëtes, qui célèbrent le dévouement, consultent les livres au lieu de consulter leurs souvenirs personnels. Non-seulement leur vie est mauvaise, mais les œuvres qu'ils produisent sont nécessairement incomplètes; le conseil d'André Chénier arrive à propos pour leur montrer qu'ils ont tenté l'impossible, et que la première condition de la véritable éloquence est la sincérité. Parler de l'amitié et vivre seul avec soi-même, c'est décrire une terre inconnue, c'est bégayer au hasard un idiome ignoré. Lors même que l'épître adressée à MM. Lebrun et Brazais ne se distinguerait pas par une rare éloquence, il serait encore sage d'en recommander la lecture aux hommes qui pratiquent la poésie.

L'épître suivante, où André Chénier raconte sa répugnance pour la satire, peut passer à bon droit pour une satire excellente. Il paraît que, dans les dernières années du XVIIIe siècle, comme au temps où nous vivons, les salons étaient peuplés de vanités impatientes, et qu'alors comme aujourd'hui, nombre de poëtes croyaient leur journée perdue s'ils n'avaient recueilli, entre le lever et le coucher du soleil, les applaudissements d'un auditoire dévoué. Alors comme aujourd'hui, au lieu de consacrer à l'achèvement d'une œuvre longtemps méditée des veilles laborieuses, au lieu de ne solliciter les suffrages qu'après les avoir mérités par leur persévérance, les hommes qui prétendaient vivre pour la gloire ne travaillaient en réalité que pour la vogue. A toute heure de la journée ils étaient prêts à réciter leurs vers pour être applaudis. André Chénier, tout en refusant de traiter la satire, ne peut taire cependant les nombreuses sollicitations qu'il a eu à subir, et il excuse de son mieux la lenteur volontaire, l'apparente stérilité de son imagination. Il n'improvise pas pour le plaisir des salons oisifs ; il n'écrit qu'à son heure, et il ne poursuit pas toujours la même pensée. Il commence à la fois et il mène de front plusieurs compositions. A l'exemple du statuaire qui ébauche dans la même journée un athlète et un dieu, qui taille tour à tour dans le marbre le front de Jupiter et la jambe d'Ajax, il va d'un poëme à un

autre, d'une ode à une idylle, et songe à se contenter avant d'espérer les applaudissements. Peut-être ferait-il mieux de concentrer toutes ses facultés sur une œuvre unique, et de ne pas quitter le poëme commencé avant de l'avoir achevé. Mais quoi ! il n'a pas toujours pour cette première ébauche la même sympathie, la même ferveur. Il se défie de ses forces, et il n'essaye pas de ramener, par une volonté violente, son esprit, emporté en d'autres régions. Que d'autres achèvent en une semaine des poëmes qui seront oubliés le lendemain du jour où ils auront été applaudis ; il ne partage ni leur impatience, ni leur avide vanité. Il ne lira rien avant d'avoir donné à sa pensée la forme désirée, avant d'avoir dit ce qu'il veut dire. Il attendra la gloire et se passera de la vogue. Cette profession de foi n'est pas seulement un acte de modestie ; car, en présentant son apologie, André Chénier instruit le procès des poëtes qu'il n'imite pas, et chacune des excuses qu'il invoque en sa faveur est un grief articulé contre les improvisateurs de son temps et du nôtre. J'ai donc eu raison de voir dans cette épître une satire excellente.

L'épître adressée à M. de Pange, sans mériter la même attention que les deux précédentes, offre cependant une lecture pleine d'intérêt. Le sujet n'est pas neuf, mais l'auteur a su le rajeunir, et c'est précisément ce rajeunissement que j'admire. Il chante le bonheur de l'étude et le bonheur de

l'amour, et certes il n'est guère possible de choisir une idée plus vieille. Mais il parle de ses livres et de sa maîtresse avec tant d'élégance et de pureté, il trouve pour les antiques doctrines et pour les yeux de son amie des couleurs si belles et si harmonieuses, que l'idée paraît nouvelle et vous charme comme un spectacle inattendu. En quoi consiste la beauté de cette épître? Comment l'auteur a-t-il renouvelé une pensée qui a traversé toutes les langues, qui appartient à tout le monde, et qui semble défier la poésie par sa vulgarité? Il serait vraiment bien difficile de le dire. Mais, à mon avis, rien ne marque mieux que cette épître la ligne qui sépare le vers de la prose; car chacun des sentiments exprimés dans cette pièce emprunte à la versification la meilleure partie de sa valeur. Dérangez les mots, et chacun de ces sentiments deviendra trivial; lisez les vers d'André Chénier, et vous avez devant vous un tableau complet. Si la doctrine qui veut estimer les vers en les décomposant, et qui prend la prose comme terme suprême de comparaison, avait besoin d'une réfutation, si les esprits les plus étrangers à l'étude de la poésie ne trouvaient pas dans la lecture des vers un plaisir incontesté, l'épître à M. de Pange démontrerait victorieusement la différence qui sépare le vers de la prose. Il n'y a pas, dans toute l'histoire de notre langue, un poëte plus concis qu'André Chénier; personne ne se complaît moins

que lui dans l'éclat et le nombre des mots; comment donc expliquer le charme de cette épître? Par le choix sévère des expressions, par l'ordonnance heureuse des images. Il y a dans la forme du vers une vertu singulière, que la critique française du dernier siècle semble avoir complétement méconnue, qui condense la pensée et lui rend à peu près le même service que la trempe au fer rouge qu'elle convertit en acier. De même que certaines figures conviennent au marbre, tandis que d'autres conviennent à la toile, il y a certaines pensées qui, exprimées en prose, demeurent à peu près sans valeur, et qui, resserrées dans le moule du vers, étreintes par la rime, acquièrent une beauté, une précision inattendues. C'est surtout dans les maîtres du premier ordre qu'il faut chercher la démonstration de cette vérité; or, je ne crois pas qu'un seul poëte de notre langue, pas même l'auteur d'*Athalie*, connaisse les ruses et les ressources de la versification française mieux qu'André Chénier.

D'après les fragments que nous avons, il est difficile de conjecturer ce qu'auraient été le poëme d'*Hermès* et l'*Art d'aimer*. Nous savons seulement qu'André Chénier se proposait de refaire l'œuvre de Lucrèce en empruntant le secours de la science moderne. Malgré le talent du poëte français, malgré la souplesse de son langage et son ardeur pour l'étude, il est permis de douter que cette entre-

prise eût été couronnée de succès; car les récentes divisions de la science, en soumettant à une analyse plus rigoureuse les différents phénomènes de la nature, ont singulièrement compliqué la tâche d'un nouveau Lucrèce. Quant à l'*Art d'aimer*, c'eût été probablement pour André Chénier l'occasion d'une lutte victorieuse avec Ovide. Le poëme de l'*Invention*, qui nous est parvenu tout entier, offre l'alliance heureuse de l'imagination et de la raison. Rarement est-il arrivé à la langue française de parler plus nettement et en termes plus coloriés des devoirs de la poésie. Chacune des idées exprimées par André Chénier a le double mérite d'être vraie, d'être applicable, et de se présenter sous une forme vivante. Parfois la déduction de la pensée est brusquement interrompue par un élan du poëte vers l'avenir glorieux qu'il a rêvé; mais il n'y a pas une de ces interruptions qui ne tourne au profit du lecteur, car l'auteur descend des cimes de son ambitieuse espérance, plus libre, plus sûr de sa pensée, plus habile à traduire ce qu'il veut, à formuler les lois qu'il a découvertes en feuilletant studieusement les monuments de l'art antique. Malgré sa prédilection avouée pour la poésie grecque, il s'en faut de beaucoup qu'il circonscrive les devoirs de l'imagination moderne dans l'imitation de Sophocle et d'Homère. Loin de là; personne n'a jamais distingué l'invention et l'imitation plus franchement qu'André Chénier; personne n'a senti

plus vivement en quoi la liberté diffère de la servitude. Pour marquer comment il comprend l'étude d'Homère et de Virgile, il affirme qu'Homère et Virgile, s'ils fussent nés de nos jours, n'auraient écrit ni l'*Iliade*, ni l'*Énéide*. La seule manière de marcher sur leurs traces, de lutter avec eux, est donc de faire ce qu'ils auraient fait, en s'inspirant du génie qui anime leurs ouvrages. Certes un pareil conseil n'a rien de commun avec l'enseignement universitaire, car il ouvre une large voie à toutes les tentatives de l'intelligence, et les déclare d'avance légitimes, pourvu qu'elles demeurent fidèles aux lois éternelles de la beauté.

Entre les idylles d'André Chénier, il en est trois qui méritent une égale admiration, le *Mendiant*, la *Liberté* et l'*Aveugle*. Le charme de ces trois pièces est si étroitement uni à l'élégance continue de l'expression, que l'analyse, en essayant de les faire comprendre, s'exposerait à les obscurcir. Cette remarque s'applique surtout au *Mendiant* et à l'*Aveugle*. Quant au dialogue sur la *Liberté*, outre le mérite d'expression qui le caractérise aussi bien que les deux autres pièces, il possède un mérite moins évident au premier aspect, mais, à mon avis, beaucoup plus précieux, je veux parler de l'enchaînement des idées. Le dialogue des deux bergers se compose de phrases courtes et vives; mais chacune de ces phrases porte coup. Le poëte a trouvé moyen de rajeunir l'éternelle opposition

de l'espérance dans la liberté, et du désespoir dans la servitude. Il a montré, avec une délicatesse ingénieuse, comment la souffrance engendre l'injustice, combien la générosité est facile au bonheur. Il n'y a pas une des reparties placées dans la bouche du berger esclave ou du berger libre qui ne renferme une leçon pleine de sagesse. L'idylle ainsi comprise, malgré la distance qui sépare la vie pastorale de la vie moderne, n'a rien de factice ni de puéril; car les pensées exprimées par le poëte s'adressent à tous les âges de la biographie humaine. De la région sereine où il s'est placé, il domine toutes les passions, tous les intérêts de la vie actuelle; et, tout entiers au plaisir de l'écouter, c'est à peine si nous prenons la peine de demander le nom des interlocuteurs qu'il a choisis pour interprètes. Les idylles du *Mendiant* et de l'*Aveugle* sont appelées à un succès plus général que l'idylle de la *Liberté*. Jamais notre langue ne s'est montrée plus mélodieuse et plus riche que dans les périodes qu'André Chénier prête à Homère. Cependant je crois que l'idylle sur la *Liberté* révèle chez le poëte une plus grande maturité de pensée.

Les élégies consacrées aux joies et aux souffrances de l'amour semblent dérobées tantôt à Properce, plus souvent encore à Tibulle. A parler franchement, l'amour, tel que nous le comprenons aujourd'hui, tel que nous le voyons, non-seulement dans les romans et au théâtre, mais dans la vie

réelle, paraît à peine dans les élégies d'André Chénier. Le poëte admire et célèbre la beauté de sa maîtresse; il lui arrive de redouter l'infidélité, de pleurer l'absence ; mais ses doutes sont les doutes de l'orgueil, et ses pleurs ne s'adressent qu'au plaisir. Rien chez lui ne témoigne l'exaltation et le dévouement qui semblent inséparables de l'amour. Cette manière de comprendre les femmes appartient précisément à l'élégie latine. Properce et Tibulle ne voient dans leurs maîtresses que le plaisir et la beauté; le dévouement et l'abnégation n'entrent pour rien dans les joies ou dans les souffrances qu'ils expriment. Mais ce qui était naturel et nécessaire sous l'empire du polythéisme nous semble singulier chez un poëte né dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. A cette époque, il est vrai, le sentiment religieux était peu développé; le scepticisme, qui avait envahi la société française, ne permettait guère à la passion de s'élever jusqu'à l'extase. Aussi n'est-ce pas l'absence du sentiment religieux qui nous étonne dans les élégies d'André Chénier, mais bien la sincérité de son paganisme. Jamais il ne lui arrive d'associer l'idée de sa maîtresse à l'idée d'une vie future : cet oubli s'explique naturellement par le milieu où vivait le poëte. Mais jamais, non plus, il ne raille les croyances qu'il ne partage pas; et, par cette modération, il se détache de son siècle. Il chante la beauté de sa maîtresse et le plaisir qu'il goûte

dans ses bras; mais il parle du plaisir et de la beauté comme un païen, et son vers respire une admiration si sincère, une joie si naïve, que son amour, si incomplet qu'il soit, a quelque chose de sérieux. La jeunesse d'André Chénier ne suffit pas à expliquer le caractère païen de ses élégies; car, de vingt à trente ans, il avait eu sans doute l'occasion de connaître l'amour autrement que par le plaisir. Je crois plutôt que sa prédilection pour l'art antique transformait à son insu les impressions qu'il avait éprouvées. Il ne trouvait ni dans Properce ni dans Tibulle l'expression de l'amour sincère; et, par respect pour ses modèles, il se bornait à chanter le plaisir. Mais cette soumission touchait à son terme. Maître absolu de la langue qu'il avait étudiée avec une patience monastique, André Chénier, s'il eût vécu plus longtemps, aurait trouvé pour l'amour une expression supérieure à l'expression païenne. Cependant ses élégies, telles qu'elles sont, vouées tout entières au plaisir et à la beauté, sont un excellent sujet d'étude, car elles offrent aux poëtes de notre temps le modèle accompli de la précision dans l'abondance.

1838.

II.

L'ABBÉ PRÉVOST.

De tous les ouvrages de Prévost, un seul est demeuré en possession de la sympathie publique, *Manon Lescaut*, et c'est le seul en effet qui ait mérité de survivre. Il y a dans ce livre un charme puissant qui ne relève précisément ni de l'invention, ni du style; car l'invention et le style de *Manon Lescaut* sont loin de pouvoir défier les reproches; mais qui s'explique très-bien par la force même de la vérité. Les sentiments qui animent ce livre, et qui circulent dans chaque page comme une séve généreuse, ne sont pas toujours choisis avec un goût très-sévère, et souvent même choquent la délicatesse des esprits les plus indulgents. Mais chacun de ces sentiments est tellement pris sur le fait, et dessiné avec une franchise si évidente, qu'il est impossible de s'arrêter à moitié chemin dès qu'on a commencé la lecture de *Manon Lescaut;* chose étonnante, et qui marque

bien la valeur de ce livre! Quoique le style de *Manon Lescaut* laisse beaucoup à désirer, il faut avoir lu plusieurs fois cette histoire touchante pour apercevoir les taches qui la déparent. C'est là sans doute un mérite singulier, qui ne réduit pas la critique au silence, qui ne lui défend pas de juger en toute liberté le chef-d'œuvre de Prévost, mais qui l'affermit dans son respect pour la vérité humaine des créations littéraires. Bien des livres empreints d'un talent d'écrivain très-supérieur à celui de Prévost seront oubliés avant dix ans, et dans cent ans comme aujourd'hui *Manon Lescaut* sera relue avec une vive sympathie par tous ceux qui se plaisent à étudier le jeu des passions humaines. Le maniement le plus habile du langage est impuissant à protéger contre le dédain et l'indifférence les œuvres qui cherchent la pensée dans le choc des mots au lieu de ciseler les mots selon les formes de la pensée; les œuvres telles que *Manon Lescaut*, revêtues du sceau de la vérité, jouissent d'une longue popularité parmi les classes lettrées et illettrées, malgré la vulgarité de plusieurs détails, malgré l'incorrection du langage; et cette popularité n'a rien d'illégitime, car elle repose sur le fondement même de toute poésie, sur l'analyse et la peinture des passions humaines. Les caprices de la mode ne peuvent rien sur de telles œuvres; le culte exclusif du moyen âge peut succéder au goût de l'antiquité grecque sans discréditer la valeur de

ces simples récits. Écrite avec une pureté constante, l'histoire de Manon Lescaut prendrait place parmi les plus précieux monuments de l'imagination française. Malgré les taches qu'une attention sévère ne manque pas d'y découvrir, elle doit être proposée comme sujet d'étude à tous ceux qui ont l'ambition de connaître et de retracer les joies et les angoisses du cœur.

Pour ceux qui ont pris la peine de feuilleter la biographie de Prévost, il n'est pas étonnant que *Manon Lescaut* ait seule conservé la popularité qui accueillit autrefois *Cleveland, le Doyen de Killerine, les Mémoires d'un homme de qualité,* et tant d'autres ouvrages dont le nom n'est aujourd'hui présent qu'à la mémoire des bibliographes. L'histoire de Guillaume le Conquérant est très-justement oubliée, et malgré l'intérêt qui règne dans *Cleveland,* dans *le Doyen de Killerine,* on ne peut se dissimuler que la lenteur de ces deux récits s'accorde mal avec l'impatience des lecteurs de notre temps. Si quelque chose a droit d'exciter notre étonnement, c'est que Prévost ait laissé un chef-d'œuvre; car les agitations innombrables de sa vie semblaient le condamner à ne produire que des ouvrages vulgaires et dignes d'un prompt oubli. Né dans les dernières années du XVII siècle, et mort en 1763, à l'âge de soixante-six ans, c'est à peine s'il a eu un jour de repos et de sécurité. Il n'a subi aucune persécution éclatante,

son nom ne se trouve mêlé à aucun événement historique ; mais la mobilité de ses goûts, l'ardeur de ses passions ne lui ont pas permis de suivre avec profit les diverses professions qu'il a tour à tour embrassées, et, malgré le nombre prodigieux de ses ouvrages, il n'a jamais connu le loisir. Il a passé deux fois de l'armée à l'Église et de l'Église à l'armée ; il a prêché avec succès, est entré dans l'ordre des bénédictins, a écrit, malgré la tournure romanesque de son imagination, un volume entier de la *Gallia Christiana*, un volume dont la composition effrayerait aujourd'hui bien des hommes qui se donnent pour érudits, pour laborieux ; plus tard, l'amour de l'indépendance l'a forcé de fuir en Hollande, et, par respect pour les vœux qu'il avait prononcés, il a refusé d'épouser une femme jeune et belle, attachée à lui par les liens de la reconnaissance, mais qui n'était pas de la même communion que lui.

De retour dans sa patrie, après un exil de plusieurs années, il a traduit ou abrégé, pour subvenir aux besoins de chaque jour, les romans de Richardson, l'*Histoire, de Cicéron* de Middleton ; il a mis en ordre des collections de voyages. Eût-il été capable de concevoir le plan d'un roman ou d'une comédie dans les proportions adoptées par les maîtres les plus habiles, il n'eût jamais trouvé le temps de mûrir par la méditation le germe déposé dans sa pensée par les passions qui

l'avaient agité, par les ridicules qu'il avait sous les yeux. Toute sa vie s'est consumée dans un labeur ingrat; il s'est toujours pris pour un ouvrier, et s'il lui est arrivé de faire œuvre d'artiste, ç'a été comme à son insu et presque par hasard. Il n'a jamais espéré ni souhaité les suffrages de la postérité; et sans doute, en achevant *Manon Lescaut*, il ne prévoyait pas la destinée littéraire de ce touchant récit. L'exercice de son imagination était pour lui un plaisir complet que ne pouvaient troubler ni les objections de la critique, ni les rigueurs de la fortune. Avant de songer à contenter le public, il jouissait de son œuvre comme il eût joui de l'œuvre d'autrui. Habitué à tracer les premières pages de chacun de ses récits, sans savoir comment il le poursuivrait, encore moins comment il dénouerait l'action qu'il se proposait de nouer, il se laissait attendrir par le sort de ses héros et trouvait en lui-même le plus bienveillant des lecteurs. Il est impossible, sans doute, en suivant une pareille méthode, de construire une œuvre logique, dont toutes les parties soient unies entre elles par une mutuelle dépendance; car l'écrivain qui ne prévoit pas ce qu'il va dire, qui trace le caractère de ses héros sans savoir le rôle qu'il leur assignera, s'impose l'improvisation comme une nécessité, et, quelle que soit la richesse de ses facultés, se soumet à toutes les chances de l'improvisation; quoi qu'il fasse, il ne peut

échapper à l'emploi des moyens vulgaires. Pour triompher des difficultés qui se multiplient sous ses pas, il est forcé de pousser la tragédie jusqu'au mélodrame, de violer la vraisemblance, de substituer souvent les aventures au développement des caractères. Mais parfois aussi son imprévoyance donne à son œuvre une fraîcheur, une vivacité singulières. Comme son œuvre est pour lui-même une perpétuelle nouveauté, comme il n'a pas eu le temps de prendre en dégoût le développement de sa pensée, de discuter, de mettre en doute la valeur des scènes qu'il raconte, s'il est richement doué, il apporte dans toutes les parties de son récit une ardeur continue qui manque souvent à la prévoyance. Il s'émeut, il s'amuse, et son esprit gagne en vivacité ce qu'il perd en logique et en précision.

Les trois personnages principaux du chef-d'œuvre de Prévost sont dessinés avec une vérité frappante. Les esprits les plus sévères ne peuvent nier la vie qui anime ces trois figures. Manon, le chevalier Desgrieux et Tiberge, méritent une admiration d'autant plus grande, qu'ils excitent notre sympathie sans le secours de la nouveauté. C'est là, certainement, un mérite bien rare parmi les poëtes et les romanciers de nos jours. Il est plus facile de provoquer l'étonnement par la singularité des personnages et des incidents, que de produire sur la scène des personnages d'une vérité vulgaire et

d'enchaîner notre attention par une action simple et facile à prévoir. Prévost n'a pas craint de se décider pour ce dernier parti, et nous devons dire que, dans le cours de son récit, il est demeuré presque toujours fidèle à son dessein. Le caractère de Manon Lescaut ferait honneur au poëte le plus savant et le plus habile. Prévost n'essaye pas une seule fois de cacher les souillures et l'avilissement de ce personnage; il se fie à la seule puissance de la vérité pour triompher des répugnances que Manon ne manquera pas de soulever, et il a raison; car Manon, malgré ses nombreuses souillures, ne laisse pas languir l'intérêt un seul instant. Il lui arrive d'exciter la colère; mais au moment même où elle appelle sur sa conduite le mépris de tous les cœurs généreux, la colère fait place à la compassion, et le lecteur poursuit, sans se lasser, cette douloureuse lecture. Il n'entre pas dans ma pensée de comparer le personnage de Manon aux figures idéales de Juliette, d'Ophélie, et de Desdémone; Manon, malgré la sincérité de sa tendresse, malgré la profondeur de ses souffrances, ne peut lutter avec l'élévation et la pureté de ces poétiques héroïnes; mais je crois qu'il serait difficile, sinon impossible, de construire avec le désordre et la débauche un personnage plus animé, plus poétique, plus digne de sympathie, que Manon. Il y a dans cette adorable fille, que je ne prétends pas justifier, un fonds de tendresse vraiment inépuisable. Au

milieu de ses déréglements, elle ne passe pas un seul jour sans éprouver le besoin d'aimer et d'être aimée; et c'est à cette soif inapaisable d'affection qu'il faut rapporter l'intérêt qu'elle nous inspire.

L'inconstance peut-elle se concilier avec une affection vraie? La majorité des lecteurs se prononcera, je n'en doute pas, pour la négative, et, pour ma part, je n'entreprendrai pas de justifier Manon. Je n'invoquerai pas même en sa faveur la distinction établie depuis longtemps entre l'inconstance et l'infidélité. Que Manon soit infidèle ou inconstante, peu importe. Que dans les bras des hommes qui l'achètent elle conserve le souvenir du chevalier Desgrieux, ou qu'elle oublie l'amour dans la débauche, elle s'avilit, elle se dégrade, et ne peut se réhabiliter que par le repentir. Mais Manon, avilie et dégradée, avant de se réhabiliter par le repentir, mérite notre compassion par les douleurs qui châtient chacune de ses fautes. Sans doute elle n'a, pour abandonner l'homme qu'elle aime, aucune raison que le cœur puisse avouer; mais, dès qu'elle l'a quitté, elle est si cruellement et si promptement punie; dès qu'elle a fui le bonheur pour chercher le plaisir, elle est si confuse et si désespérée de son égarement, qu'elle désarme les juges les plus sévères. Pour échapper à la pauvreté, elle se couvre de boue; mais chacune des souffrances qui lui sont infligées, en lui montrant tout le prix du bonheur qu'elle a quitté, toute la profondeur

de l'abîme où elle est descendue, prépare sa régénération et accroît sa valeur poétique. D'ailleurs il se rencontre parmi les femmes qui se livrent pour le seul plaisir de se livrer, qui ne peuvent expliquer leur abandon par aucune vue intéressée, des caractères qui rappellent celui de Manon. Elles ne s'avilissent pas comme elle, mais elles trompent l'homme qu'elles aiment, comme si l'inquiétude et la douleur ajoutaient une saveur nouvelle au bonheur qu'elles espèrent retrouver. Condamnées par leur nature à une perpétuelle mobilité, elles prennent en dégoût la joie la plus pure, dès que cette joie est uniforme; elles obéissent au premier caprice qui les aiguillonne, pour rompre la monotonie de leur bonheur. Elles vont au-devant des aventures, non dans l'espérance d'une condition meilleure, mais dans l'unique dessein de varier leur vie, comme s'il n'y avait pour le cœur aucune dignité dans le repos. Que les moralistes s'élèvent contre l'inconstance désintéressée; quant à nous, sans essayer de la justifier, nous la posons comme un fait, et nous en concluons que Manon, malgré le caractère flétrissant qui s'attache à son infidélité, peut continuer d'aimer sincèrement le chevalier Desgrieux, même après qu'elle l'a quitté.

S'il était possible de révoquer en doute la vérité du fait que nous affirmons, si des observations nombreuses ne venaient à l'appui de notro témoignage, la sincérité du repentir de Manon, chaque fois

qu'elle revient à son amant, nous autoriserait à maintenir notre conclusion. Ce qui prouve, à notre avis, qu'elle a pour le chevalier Desgrieux une affection réelle après comme avant son infidélité, c'est qu'elle n'essaye pas de jeter un voile sur sa faute, c'est qu'elle ne dit pas une parole pour détourner le mépris. Elle s'accuse elle-même avec une entière franchise, et se proclame indigne de l'homme qu'elle a quitté. Elle ne cherche pas à décorer du titre de passion l'odieux marché qu'elle a signé de son déshonneur; elle se donne hardiment pour ce qu'elle est, pour une courtisane. Mais à l'heure même où elle s'avoue coupable et dégradée, où elle encourage le mépris, elle demande grâce avec une complète sécurité. Elle a pour le chevalier Desgrieux une passion si vraie, si ardente, qui se révèle par des signes si évidents, qu'elle ne doute pas un seul instant de son pardon. La sécurité de Manon, après chacune de ses fautes, est, à nos yeux, un des traits les plus remarquables de son caractère. Si la société au milieu de laquelle nous vivons ne peut, sous peine de perpétuer le désordre, accorder à toutes les femmes infidèles l'indulgence que Manon réclame pour ses fautes, les cœurs passionnés, qui ne sont dans la société qu'une exception, se montrent moins sévères et se laissent désarmer par la franchise. Le mensonge est, en effet, plus digne de mépris que l'infidélité; c'est ce que Manon comprend admirablement. Quand elle revient près du

chevalier Desgrieux après ses honteuses équipées, elle insiste sur l'aveu de sa faute comme sur une preuve d'estime. Elle espère, elle implore l'affection de son amant, mais elle ne veut pas la surprendre, et c'est précisément à sa franchise qu'elle doit son triomphe. En voyant la sévérité avec laquelle Manon flétrit le désordre de sa vie, le chevalier n'a pas le courage de repousser sa maîtresse infidèle. Si elle tentait de se justifier, il se ferait un devoir de lui résister; mais, une fois son orgueil mis à l'aise par l'humilité de la suppliante, il n'écoute plus que son cœur, et Manon a gagné sa cause. Je pense donc que le caractère de cette fille, si adorable et si singulière, mérite d'être étudié comme un modèle de vérité. Quels que soient ses égarements, elle ne manque jamais de fléchir notre colère par sa tendresse et son ingénuité.

La crédulité du chevalier Desgrieux n'a rien qui doive nous étonner, si nous songeons à l'âge du héros. Comme il aime pour la première fois, comme il n'a jamais été trompé, sa confiance est très-naturelle. S'il avait dix ans de plus, il est probable qu'il se défierait d'une femme si facilement conquise; et, quoique la pratique de la vie aboutisse généralement à cette conclusion, il n'aurait peut-être pas raison d'estimer sa conquête selon la durée de la défense. Mais à vingt ans un homme qui aime, qui se sent aimé, accepte son bonheur sans le discuter, et ne perd pas son temps à prévoir

ce que l'avenir lui réserve de douleur ou de joie. Cette confiance illimitée est assurément un des plus grands charmes du premier amour; c'est à cette confiance qu'il faut rapporter la sérénité des âmes qui n'ont connu dans toute leur vie qu'un seul amour, et dont l'espérance n'a pas été déçue. Mais je n'en conclus pas que tous les hommes qui aiment pour la seconde fois soient condamnés à la défiance. Malgré la sévérité des leçons de l'expérience, chaque fois que le cœur se passionne, il retombe sans peine dans son premier aveuglement. Aussi ne suis-je pas étonné que le chevalier Desgrieux, même après avoir été trompé, persévère dans sa crédulité. Le bonheur est pour lui un besoin plus impérieux que la clairvoyance, et s'il se croyait obligé d'épier toutes les démarches de Manon, il n'y aurait plus pour lui de bonheur possible. Goldsmith a dit quelque part : « Une femme qu'il faut garder ne mérite pas qu'on la garde. » Cette pensée me semble pleine de justesse, et peut servir à expliquer la conduite du chevalier Desgrieux. Quand il sait ce que valent les serments de Manon, quand une cruelle expérience lui a révélé toute la mobilité de sa maîtresse, il peut, sans manquer à la vérité, continuer de se confier en elle; car dès qu'il se résoudrait à l'épier, il se résoudrait en même temps à ne plus l'aimer, et il a besoin de l'aimer pour être heureux. Que sa crédulité amène le sourire sur les lèvres des hommes qui se croient supérieurs au

danger parce qu'ils se sont réfugiés dans la solitude, qui se font de l'égoïsme un bouclier contre la perfidie, je le veux bien; mais j'ai la certitude que tous les cœurs qui ne conçoivent pas la vie sans affection se rangeront à mon avis, et trouveront très-naturelle la crédulité du chevalier Desgrieux. Pour ébranler sa confiance, pour la déraciner, deux ou trois orages ne suffisent pas. Jeune, sûr d'être aimé, comment perdrait-il l'espérance de ramener à lui, d'enchaîner sa maîtresse infidèle? Pour mieux jouir du présent, il ferme son oreille aux menaces de l'avenir. Il a ressaisi son bonheur, il le savoure avidement, et comme le doute serait la ruine de son bonheur, il ne veut pas douter. Que les sages dont le cœur ne bat plus l'appellent insensé; mais qu'ils acceptent comme vraie, comme logique, la conduite qu'ils ne tiendraient pas.

Est-il vrai, comme le répètent à l'envi certains hommes qui invoquent à l'appui de leur opinion le témoignage de leur expérience, que l'amant fasse un acte de folie en pardonnant l'infidélité de sa maîtresse? A ne consulter que l'égoïsme, il n'y a certes pas deux manières de résoudre cette question. L'homme trompé qui pardonne a tort de pardonner, car il compromet par son indulgence l'avenir, qui trouverait une sauvegarde dans sa sévérité. Rendu à la liberté par la trahison, il a tort de renouer une chaîne dont la fragilité lui est démontrée. Oui, sans doute, en pardonnant il n'agit pas

selon son intérêt bien entendu ; mais il obéit à un sentiment qui, au premier aspect, semble exclusivement généreux, et qui, cependant, n'est pas tout à fait exempt d'égoïsme : car il y a dans le pardon deux points à considérer. L'homme qui consent à garder une femme infidèle consulte son bonheur personnel presque autant que le bonheur de la suppliante. Pour ne pas se mettre en quête d'un nouvel amour, il se résigne à oublier le passé, ou du moins à se conduire comme s'il l'ignorait. Si l'indulgence du chevalier Desgrieux pour l'infidèle Manon n'est pas justifiée par la raison, elle n'est donc pas contraire à la réalité sociale, car elle n'est pas complétement désintéressée. Si Manon revenait à lui comme à un pis-aller, si elle cherchait dans ses caresses confiantes l'oubli des tumultueuses aventures, il ferait plus qu'un acte de folie ; il s'avilirait. Mais, chaque fois qu'elle le retrouve, elle le salue comme un sauveur, elle se jette dans ses bras en lui jurant qu'elle n'a jamais aimé que lui, et il croit fermement qu'elle est sincère. En le fuyant, elle ne fuyait que la pauvreté ; elle ne souhaitait la richesse que pour la partager avec lui. Quoiqu'il ne puisse souscrire à un pareil souhait, puisqu'il n'ignore pas à quel prix Manon veut conquérir la richesse, cependant il ne sait pas résister à cette fille étrange, qui se résout à le tromper pour l'aimer ensuite plus librement. Loin de trouver dans la franchise de cet aveu le courage

de la repousser, il sent doubler son amour pour elle. Le pardon qu'il lui accorde n'a donc pour lui rien d'avilissant. S'il a tort de compter sur une femme qui le quittera dès que la pauvreté viendra frapper à sa porte, du moins il ne se dégrade pas. Il est faible, il est aveugle, il pourra se repentir de sa faiblesse et de son aveuglement, mais il n'aura pas à rougir. Il faut sans doute regretter que Prévost, pour montrer jusqu'où peut aller l'égarement de la passion, ait prêté à ses deux héros quelques menues escroqueries. Toutefois, il ne faut pas oublier que les mœurs du dix-huitième siècle étaient moins sévères que les nôtres, et que la plupart des hommes n'ont, sur le juste et l'injuste, que les opinions de leur temps. D'ailleurs le chevalier Desgrieux, en trichant au jeu, en devenant le complice de Manon, en l'aidant à tromper les financiers libertins dont elle veut saigner la bourse, demeure fidèle au mobile de toute sa vie. Il ne voit de bonheur que dans la possession de Manon, et il s'avilit pour ne pas la perdre, comme elle s'avilissait dans l'espérance de le retrouver. Ainsi, tout en reconnaissant que le chevalier Desgrieux, dégradé aux yeux du lecteur, n'inspire plus le même intérêt que le chevalier Desgrieux entraîné vers Manon par une passion irrésistible, nous sommes forcé d'avouer que Prévost a tiré de la dégradation de son héros un parti merveilleux. Il insiste si franchement sur les causes qui amènent le chevalier à

violer les lois de la probité, il décrit si bien la pente insensible par laquelle l'amant de Manon arrive, presque à son insu, au mépris de tous les droits, que son héros, tout en perdant notre estime, conserve encore notre sympathie. L'auteur, en racontant cette crise, montre une réserve dont nous devons lui savoir gré. Entraîné par le charme de son récit; séduit, comme un lecteur de vingt ans, par la passion insensée dont il suit les développements, il nous laisse entrevoir plusieurs pensées qui perdraient peut-être beaucoup en se révélant sous une forme plus précise. Qui sait si le chevalier Desgrieux ne se décide pas à devenir le complice de Manon pour perdre le droit de la mépriser? Qui sait s'il ne renonce pas à la probité pour rendre plus facile le retour de l'infidèle? Manon reviendrait-elle à lui s'il ne consentait à partager les fautes qu'elle se reproche? Prévost n'a pas pris la peine d'affirmer l'existence des sentiments que nous indiquons. Il a craint sans doute d'affaiblir l'intérêt poétique de son récit en poussant trop loin l'analyse du cœur de Desgrieux. Nous croyons qu'il a bien fait de se fier à la sagacité du lecteur.

La lutte de Manon et du chevalier suffisait certainement à défrayer le récit de Prévost. Toutefois, le personnage de Tiberge est une heureuse création. Il faut remonter jusqu'aux biographies de Plutarque pour trouver le type de cette amitié inébranlable. Tiberge est placé près de Desgrieux

comme le modèle accompli de la vertu. Conseiller vigilant, il aperçoit le danger, il le signale à son ami, à celui qu'il chérit comme son enfant; mais il est indulgent pour les fautes qu'il a prévues. Résolu à sauver Desgrieux, il poursuit sans relâche, sans découragement, cette tâche difficile. Chacun de ses reproches est accompagné d'un conseil et d'un service. Si Desgrieux pouvait être sauvé, Tiberge le sauverait certainement; car ce modèle incomparable d'amitié fait des efforts inouïs pour tirer de l'abîme l'amant de Manon. Mais il manque au chevalier, pour échapper à sa ruine, un auxiliaire indispensable, la faculté de se gouverner. Il est vrai que s'il possédait cette faculté précieuse, il abandonnerait Manon dès qu'elle s'avilit; et, dès lors, le roman de Prévost deviendrait impossible.

La composition de ce livre a cela de singulier, qu'elle est excellente, et qu'elle paraît cependant presque fortuite. L'art de l'auteur est tellement voilé, que la prévoyance et la volonté ne semblent jamais intervenir dans l'invention et l'ordonnance des incidents. Il règne, dans toutes les pages de cette histoire, un naturel si parfait, une simplicité si touchante, que l'auteur paraît transcrire ses souvenirs plutôt qu'inventer. Il est possible en effet que le fond de *Manon Lescaut* soit vrai, et que Prévost se soit borné à changer les noms, à transposer quelques détails, dans l'unique dessein de

dérouter la malignité. Mais n'eût-il, en racontant cette histoire, rempli que le rôle de greffier, il mériterait encore notre admiration par le choix même de la tâche qu'il s'est imposée; car, inventée ou trouvée, librement conçue ou fidèlement transcrite, cette histoire est pleine de charme et de vérité. Les premiers jours que Desgrieux passe près de Manon, sa confiance, sa sécurité, préparent très-habilement les épreuves qu'il doit traverser avant de toucher le fond de l'abîme. Dès les premières pages, le lecteur pressent que Manon tient dans ses mains la destinée entière de Desgrieux. Elle s'est donnée à lui dès qu'il lui a parlé de son amour, et Desgrieux, malgré la rapidité inespérée de sa victoire, chérit et vénère Manon comme la plus chaste et la plus pure de toutes les femmes. Il est heureux de la voir, heureux de l'entendre; il met aux pieds de sa maîtresse toute sa vie, toute sa volonté. Les caprices de Manon sont pour lui des commandements; il obéit sans se demander une seule fois s'il a raison d'obéir. L'amour ainsi conçu touche de près à la folie, car il paralyse, il anéantit toutes les facultés. Esclave de Manon, Desgrieux ne peut rien faire pour elle ou pour lui-même. L'oisiveté lui devient un devoir, puisque le travail l'éloignerait de Manon, ou du moins ne permettrait plus à l'amour de remplir toute sa vie. Oui, sans doute, la passion de Desgrieux est une véritable folie; mais c'est une folie pleine à la fois de bonheur et

d'angoisses, et Prévost a su la peindre avec une étonnante vérité.

Les premiers soupçons de Desgrieux, confirmés bientôt d'une manière si affligeante, caractérisent nettement la profondeur du sentiment qui l'unit à Manon. Dès qu'il doute de la fidélité de sa maîtresse, il cherche à s'étourdir, il essaye de fermer les yeux à l'évidence. L'amour de Manon est si nécessaire à son bonheur, il reconnaît si bien qu'il ne peut se passer d'elle, qu'il hésite longtemps à s'éclairer. Elle ne lui dit pas l'emploi de ses journées, il a de légitimes raisons pour croire qu'elle le trompe, et cependant une caresse suffit pour le rassurer. Il veut parler, interroger sa maîtresse, un baiser lui ferme la bouche, et il maudit la jalousie comme une injure faite à son idole ; s'il pouvait croire que Manon eût deviné son inquiétude, il tomberait à ses genoux pour implorer son pardon. Lorsque enfin l'évidence triomphe de son irrésolution, lorsqu'il ne peut plus nier l'infidélité de Manon, il verse des larmes désespérées, mais c'est à peine s'il trouve la force de maudire sa perfidie. Il songe au bonheur qu'il a perdu, à l'avenir qu'il se promettait, et quand le premier trouble de sa douleur s'est apaisé dans les larmes, il ne rêve qu'au moyen de retrouver Manon, de la rappeler, de la reconquérir. Quand elle revient près de lui, il ne lui permet pas de s'accuser, il lui pardonne sans vouloir entendre l'aveu de sa faute.

Elle est revenue, que lui faut-il de plus? Ne se rendrait-il pas coupable d'ingratitude en rappelant le passé qu'il n'a pu prévenir? Désormais il mettra tous ses soins à la retenir près de lui. Elle l'a quitté pour échapper à la pauvreté; pour chasser la pauvreté, pour contenter les caprices de Manon, il ne craindra pas de s'associer à des hommes qu'il méprise. Il commettra pour elle des actions que sa conscience réprouve; mais il étouffera les murmures de sa conscience, pour ne songer qu'à la joie de sa maîtresse; en la voyant heureuse, il oubliera ses remords. Prévost ne cherche pas à justifier la conduite du chevalier Desgrieux; mais si le bonheur pouvait justifier l'avilissement, l'amant de Manon serait pur à tous les yeux; car chaque fois qu'il revient près d'elle, il s'applaudit d'avoir bravé la honte pour retenir sa maîtresse. Cette situation délicate a été, pour Prévost, l'occasion d'un éclatant triomphe. En nous montrant dans toute sa nudité la dégradation de son héros, il a trouvé moyen de lui concilier l'indulgence des juges les plus sévères. Desgrieux s'avilit; il triche au jeu, mais ce n'est pas pour s'enrichir, c'est pour plaire à Manon. Que Manon se résigne à la pauvreté, qu'elle renonce à la parure, et Desgrieux abandonnera sans regret sa coupable industrie. Elle a fait de lui un homme sans volonté, sans probité; qu'elle dise un mot, et il voudra, il fera le bien, s'il peut lui plaire et la retenir sans affronter la honte.

Le séjour de Desgrieux à Saint-Lazare, et la manière dont il s'échappe de sa prison, appartiennent, je le sais, au mélodrame plutôt qu'au roman. Mais je n'ai pas le courage de blâmer le moyen employé par Prévost pour amener les deux amants au dernier terme de la misère ; car dès que Manon, flétrie par son emprisonnement à l'hôpital, a perdu toute chance de se réhabiliter aux yeux du monde, l'amour de Desgrieux est soumis à une dernière épreuve plus cruelle que toutes les autres, et dans la peinture de cette dernière épreuve Prévost a déployé une admirable habileté. Désormais rangée dans la classe des filles perdues, Manon n'a plus de merci à espérer. Qu'elle commette une nouvelle faute, et elle sera déportée. L'expérience ne l'a pas instruite, le châtiment qu'elle a subi ne l'a pas corrigée ; arrêtée par ordre du lieutenant général de police, elle partira pour la Nouvelle-Orléans, enchaînée sur une charrette au milieu de filles perdues comme elle. A cette heure suprême, Desgrieux n'abandonne pas Manon. Après avoir vainement essayé d'intéresser en sa faveur son père et le lieutenant général de police, il se décide à la sauver par la violence, au péril de sa vie. Lâchement trahi par ses complices, il achète des gardiens de Manon le droit de la suivre, de lui parler, de pleurer avec elle. Arrivé à la Nouvelle-Orléans, il goûte près de Manon un bonheur calme et sans mélange. Il oublie tous les plaisirs

de la France, il oublie sa famille et la richesse qui l'attendait. Il ne regrette rien de ce qu'il a perdu pour sa maîtresse. Peu à peu le bonheur le ramène au sentiment du devoir. La fidélité de Manon ne court plus aucun danger; elle n'a plus sous les yeux le spectacle de la richesse. Cependant Desgrieux désire que son union avec sa maîtresse soit bénie par l'Église. Il espère que les paroles du prêtre effaceront de sa mémoire jusqu'aux dernières traces du passé. Il veut régler sa vie et consacrer à Manon le travail de ses journées. Quand le neveu du gouverneur, protégé par les coutumes arbitraires de la colonie, veut épouser Manon, Desgrieux défend son droit l'épée à la main; délivré de son adversaire, il s'enfuit dans le désert avec sa maîtresse, et ne la quitte qu'après avoir recueilli son dernier soupir et enseveli pieusement ses dépouilles mortelles. Si la première et la seconde partie de cette histoire sont de nature à blesser le goût des juges sévères, si les fautes de Manon et l'indulgence empressée de Desgrieux, sont parfois racontées avec une crudité que n'avoue pas la poésie, la dernière partie défie les reproches. On sent à chaque page que Desgrieux, en défendant Manon, défend sa propre vie. Manon morte, Desgrieux n'aura plus aucune raison de vivre. S'il se résigne à demeurer parmi les vivants, il se réfugiera dans le passé; inutile à la société, inutile à lui-même, il ne jouera aucun rôle : il se souviendra.

Le style de *Manon Lescaut* n'est certainement pas d'une pureté irréprochable ; il est facile de relever dans les deux cents pages de ce récit des taches que Prévost connaissait sans doute, et qu'il aurait effacées si le temps ne lui eût pas manqué pour relire ses ouvrages. Habitué à produire sans relâche, n'ayant d'autre plaisir, d'autre souci que d'inventer presque chaque jour des épisodes nouveaux, charmé autant qu'occupé de la peinture et de l'analyse des passions, il n'a jamais eu le désir ni l'espérance de mettre le style de *Manon Lescaut* à l'abri des reproches. Mais le style de cet ouvrage, tel qu'il est, avec les défauts incontestables qui le déparent, est plein de puissance et d'entraînement. Il est spontané, abondant, comme la pensée même de l'auteur. Prévost sait rarement d'avance le parti qu'il pourra tirer de la pensée qui lui arrive ; il traite la parole comme la pensée, avec une imprévoyance qui passerait pour de la paresse, si chaque page ne démontrait pas que l'auteur exprime de son mieux l'idée qu'il n'a pas pris le temps de choisir. Nous sommes loin assurément de recommander l'improvisation comme une méthode littéraire, car l'improvisation, prise en elle-même, équivaut à la négation de l'art sérieux ; mais nous sommes forcé de reconnaître que Prévost, une fois en sa vie, a été admirablement servi par l'improvisation. Le style de *Manon Lescaut*, malgré ses incorrections, est d'un naturel

constant, d'une clarté parfaite. Il est vivant, animé, riche en images, semé de comparaisons heureuses, et n'est jamais attiédi par des artifices de rhéteur. Il est né avec la pensée, il la suit partout avec une exemplaire fidélité; inégal, désordonné comme elle, il ne laisse jamais languir l'attention. Lorsqu'il lui arrive d'appeler à son secours un rapprochement trivial, il trouve moyen de racheter, d'expier cette faute par la rapidité du récit. L'esprit blessé n'a pas le temps d'analyser l'impression qu'il éprouve, et oublie son déplaisir avant d'en avoir pénétré la cause. A proprement parler, les défauts et les mérites de ce livre n'ont rien de littéraire. C'est une sorte de confession plutôt qu'une œuvre d'imagination; c'est avec le cœur plutôt qu'avec l'esprit qu'il faut le comprendre et le juger. Or, ce livre est plein d'aveux si pathétiques, si impitoyables, qu'à moins de n'avoir jamais subi l'épreuve ou le spectacle des passions, il est impossible de ne pas le proclamer souverainement sincère.

Ceux qui veulent que toute œuvre poétique porte en elle-même un enseignement moral, demanderont sans doute quelle est la leçon contenue dans *Manon Lescaut*. Si, comme nous le pensons, la moralité de la poésie ne consiste pas dans l'expression explicite, mais bien dans l'expression implicite d'un conseil applicable à la pratique de la vie, l'histoire de *Manon Lescaut* est éminemment mo-

rale. Lors même que Prévost n'eût pas pris la peine de placer, tantôt dans la bouche de Tiberge, tantôt dans celle du chevalier Desgrieux, des maximes et des reproches dont personne ne contestera la valeur ni l'opportunité, l'histoire de Manon et des malheurs qu'elle inflige à son amant serait encore pleine d'enseignements, et, par conséquent, pleine de moralité. Les leçons contenues dans ce livre, pour n'être pas exprimées sous la forme dogmatique, n'en sont pas moins claires; chacune des tortures subies par l'amant de Manon parle plus haut que les préceptes de la loi morale déduits avec toute la rigueur du syllogisme. Qu'est-ce, en effet, que le roman de Prévost? A quoi se réduit l'idée génératrice qui anime et gouverne tout le récit? L'auteur a-t-il voulu célébrer ou flétrir la passion? Chacune de ces deux intentions, prise dans un sens absolu, réalisée jusqu'en ses dernières conséquences, eût été absurde. Célébrer la passion comme supérieure à tous les conseils de la conscience, la proclamer plus sainte, plus grande que la réflexion et la volonté, eût été l'œuvre d'une imagination en délire. La flétrir comme coupable, comme impie, la rayer de la vie comme contraire à l'accomplissement de tous les devoirs, n'eût pas été une tentative moins folle. Prévost, sans se préoccuper de la moralité de son roman, a cependant réussi à exprimer une leçon très-nette. Le malheur du chevalier Desgrieux commence le jour

où il est forcé de mépriser Manon. Sa passion ne s'éteint pas dans le mépris; mais dès qu'il voit dans sa maîtresse une fille perdue, il n'est plus pour lui-même qu'un objet de colère et de honte. Sa passion, sans se rebuter, se transforme et se dégrade. Sans le talent singulier de Prévost, elle cesserait d'être poétique et ne serait plus qu'un vice. Il est impossible d'imaginer une condition plus misérable que celle de cet enfant, rivé à la honte d'une courtisane comme un forçat à la chaîne du bagne. Les châtiments infligés à la passion dégradée du chevalier Desgrieux sont trop sévères, trop rudes, pour que son histoire puisse être accusée d'encourager le vice. Sans avoir prévu les reproches auxquels nous répondons, Prévost les a réfutés; car la destinée du chevalier Desgrieux ne fera sans doute envie à personne.

Il y a, dans *Manon Lescaut*, un mérite indépendant du style, indépendant de la moralité, le mérite de la mesure. Il n'y a pas un des épisodes de ce livre qui ne soit utile, ou même nécessaire, au développement des caractères, pas une scène qui ne serve à dessiner, à expliquer les personnages. Prévost ne s'est pas attribué le droit de franchir les limites marquées par les besoins de son récit. Doué d'une imagination abondante, il a toujours su s'arrêter à temps, et s'est interdit tous les moyens qui ne devaient pas concourir directement à l'expression de sa pensée. Cette mesure, cette so-

briété dans l'invention, est d'autant plus remarquable qu'elle semble ne pouvoir se concilier avec l'imprévoyance. Le procédé suivi par Prévost exclut généralement la sobriété. Mais quelle que soit la source de cette sobriété, qu'elle naisse d'un heureux instinct ou d'une volonté préconçue, nous ne saurions trop la recommander, car elle devient plus rare de jour en jour. Le public s'habitue à n'estimer la pensée que d'après ses dimensions géométriques, et les écrivains qui font profession de l'émouvoir ou de l'amuser encouragent volontiers cette habitude. Grâce à cet échange d'exigence et de servilité, le nombre et l'étendue des développements ne sont presque jamais en harmonie avec l'importance de la pensée. L'étude attentive de *Manon Lescaut* pourra corriger cette prolixité contagieuse, car la mesure a joué certainement un grand rôle dans le succès de cet admirable roman.

1838.

III.

BENJAMIN CONSTANT.

ADOLPHE.

Si Benjamin Constant n'avait pas marqué sa place au premier rang parmi les orateurs et les publicistes de la France, si ses travaux ingénieux sur le développement des religions ne le classaient pas glorieusement parmi les écrivains les plus diserts et les plus purs de notre langue, s'il n'avait pas su donner à l'érudition allemande une forme élégante et populaire, s'il n'avait pas mis au service de la philosophie son élocution limpide et colorée, son nom serait encore sûr de ne pas périr, car il a écrit *Adolphe*.

Or, il y a dans ce livre une vertu singulière et presque magnétique qui nous attire et nous rappelle chaque fois que nous sommes témoins ou

acteurs dans une crise morale de quelque importance. Il n'y a pas une page de ce roman, si toutefois c'est un roman, et pour ma part j'ai grande peine à le croire, qui ne donne lieu à une sorte d'examen de conscience. Qu'il s'agisse de nous ou de nos amis les plus chers, ce n'est jamais en vain que nous consultons cette histoire si simple et d'une moralité si douloureuse. Les applications et les souvenirs abondent. Chacune des pensées inscrites dans ce terrible procès-verbal est si nue, si franche, si finement analysée, et dérobée avec tant d'adresse aux souffrances du cœur, que chacun de nous est tenté d'y reconnaître son portrait ou celui de ses intimes.

C'est là, il faut le dire, un privilége inappréciable et qui n'est dévolu qu'aux œuvres du premier ordre. Comme il n'y a pas dans ce tableau mystérieux un seul trait dessiné au hasard, comme tous les mouvements, toutes les attitudes des deux figures qui se partagent la toile, sont étudiés avec une sévérité scrupuleuse et inflexible, d'année en année nous découvrons dans cette composition un sens nouveau et plus profond, un sens multiple et variable malgré son évidente unité, qui ne se révèle pas au premier regard, mais qui s'épanouit et s'éclaire à mesure que notre front se dépouille et que notre sang s'attiédit.

Adolphe est comme une savante symphonie qu'il faut entendre plusieurs fois, et religieuse-

ment, avant de saisir et d'embrasser l'inspiration de l'artiste. La première fois l'oreille est frappée du gracieux andante, ou du solennel adagio. Mais elle ne comprend pas bien la succession des parties. La seconde fois, elle distingue dans le rondo le chant d'un haut-bois ou le dialogue des violons et de la flûte. Plus tard, notre âme s'éprend d'une mélodie élégante et simple qu'elle n'avait pas d'abord aperçue, et chaque jour elle fait de nouvelles découvertes : elle s'étonne de sa première ignorance, et la curiosité se rajeunit à mesure que la pénétration se développe.

Il n'y a dans le roman de Benjamin Constant que deux personnages; mais tous deux, bien que vraisemblablement copiés, sont représentés par leur côté général et typique; tous deux, bien que très-peu idéalisés, selon toute apparence, ont été si habilement dégagés des circonstances locales et individuelles, qu'ils résument en eux-mêmes plusieurs milliers de personnages pareils.

Adolphe et Ellenore ne sont pas seulement *réels*, ils sont *vrais* dans la plus large acception du mot. Sans doute il eût été facile à une imagination plus active et plus exercée d'encadrer le sujet de ce roman dans une fable plus savante et plus vive, de multiplier les incidents, de nouer plus étroitement la tragédie. Mais à quoi bon? qui sait si le livre n'eût pas perdu à ce jeu dangereux l'autorité lumineuse de ses enseignements?

Adolphe est ennuyé, comme tous les hommes de son âge qui ont entremêlé leurs études vagabondes de loisirs nombreux et indéfinis. Il sait, il a réfléchi, il a rêvé pour l'avenir bien des voyages dont il ne voudrait plus maintenant, bien des gloires qu'il dédaigne aujourd'hui comme s'il les avait usées; il a vu passer dans ses songes des femmes adorées qui se dévouaient à son amour, dont il buvait les larmes, et qui de leurs cheveux dénoués essuyaient la sueur de son front. Il a dévoré dans ses ambitions solitaires plusieurs destinées dont une seule suffirait à remplir sa vie ; il a vécu des siècles dans sa mémoire, et il n'est encore qu'au seuil de ses années.

Habitué dès longtemps à converser avec lui-même, familiarisé avec les grandes choses qu'il n'a pas faites, il est tout simple qu'il dédaigne la société réelle qu'il n'a pas étudiée, et qui ne peut le deviner. L'ennui, chez les âmes élevées, chez celles surtout qui ont vingt ans, est presque toujours accompagné d'une exorbitante vanité. Comme elles aperçoivent en elles-mêmes un monde supérieur, plus grand, plus beau, plus varié; comme elles sont pleines des souvenirs d'une vie imaginaire; comme elles comparent incessamment le spectacle de leurs journées au spectacle de leurs rêveries, le dédain et l'impertinence ne sont chez elles qu'une plainte franche et douloureuse.

Adolphe est las de lui-même et de sa puissance inoccupée; il aspire à vouloir, à dominer, à parler pour être compris, à conduire pour être suivi, à aimer pour mettre à l'ombre de sa puissance une volonté moins forte que la sienne, et qui se confie en obéissant.

S'il avait choisi de bonne heure une route simple et droite; si, au lieu de promener sa rêverie sur le monde entier qu'il ne peut embrasser, il avait mesuré son regard à son bras; s'il s'était dit chaque jour en s'éveillant : Voilà ce que je peux, voilà ce que je voudrai; s'il avait marqué sa place au-dessous de Newton, de Condé ou de Saint-Preux; s'il avait préféré la science, l'action ou l'amour; s'il avait épié d'un œil vigilant le premier réveil de ses facultés, s'il avait démêlé nettement sa destinée, s'il avait marché d'un pas sûr et persévérant vers la paix sereine de l'intelligence, l'énergique ardeur de la volonté ou le bonheur aveugle et crédule, il ne serait pas vain, il ne dédaignerait pas.

Une fois engagé dans la voie préférée, l'emploi légitime de ses forces suffirait à l'occuper. L'œil attaché sur l'horizon lointain, sûr d'arriver, il ne tournerait pas la tête pour regarder en arrière; il se résignerait de bonne grâce à la continuité harmonieuse de ses efforts. Si haut que fût placé le fruit doré de ses espérances, le courage ne lui manquerait pas avant de le cueillir.

Mais comme il n'a pas mesuré sa volonté à sa puissance, comme il a tout désiré sans rien vouloir, il s'ennuie, il dédaigne, il ne prévoit pas.

Ellenore a déjà aimé; elle a déjà connu toutes les angoisses et tous les égarements de la passion; elle s'est isolée du monde entier, pour assurer le bonheur de celui qu'elle préférait; elle a renoncé volontairement à tous les avantages de la fortune et de la naissance; elle a déserté sa famille et son pays; dans l'ardeur de son dévouement, elle aurait voulu pouvoir renouveler autour d'elle ce qu'elle venait de détruire, afin d'agrandir à toute heure le domaine de son abnégation.

Elle croyait, la pauvre femme, que son enthousiasme ne s'éteindrait jamais; elle espérait que le cœur en qui elle s'était confiée ne méconnaîtrait jamais la grandeur de ses sacrifices; elle avait joué hardiment sa vie entière sur un coup de dé : elle avait gagné; elle avait conquis l'amour d'un homme, elle avait posé sa tête sur son épaule, et l'avait entendu dans ses rêves murmurer son nom; elle était fière et glorieuse, et ne soupçonnait pas que la chance pût tourner contre elle.

L'hostilité assidue, la vigilance envieuse de la société qui la désignait du doigt aux railleries et au dédain, n'avaient pas ébranlé son courage; elle s'était dit : « J'ai fait un serment, je le tiendrai. La religion de la foi jurée n'est pas moins grande et moins sainte que la religion de la prière. Si ma

promesse a été imprévoyante, si j'ai follement engagé mon avenir, c'est à Dieu seul qu'il appartient de me relever de mon serment en m'infligeant l'abandon ; si la malédiction paternelle m'a dégradée, me réhabiliterai-je par l'infidélité ? Si l'image menaçante des larmes qui sillonnaient la joue du vieillard vient chaque nuit troubler mon sommeil, la désertion de mon amour serait-elle un digne moyen de fléchir l'ombre indignée, et le pardon, si obstinément dénié à la douleur échevelée, sera-t-il plus facile à l'inconstance insoucieuse ?

« Non, j'irai jusqu'au bout : je bôirai jusqu'au fond cette coupe d'amertume ; je subirai, sans détourner la tête, les affronts et le mépris de ce monde qui me conviait à ses fêtes, et que j'ai quitté ; ma paupière ne s'abaissera pas devant ces mères orgueilleuses qui parlent bas à l'oreille de leurs filles en me voyant passer ; je marcherai près d'elles d'un pas ferme ; je sentirai la rougeur monter à mon front, mais je retiendrai mes larmes, et je les accumulerai pour les verser à flots dans le cœur de mon bien-aimé.

« Tous ces biens, dont le mouvant spectacle s'agite autour de moi, je les dédaignerai pour ne plus voir qu'un seul bien, qu'un trésor unique, le trésor que j'ai choisi. Les joies paisibles de la famille, les caresses naïves des enfants, les flatteries enivrées, recueillies par les jeunes filles florissantes, et rapportées fidèlement au cœur de l'orgueilleuse

mère, rien de tout cela ne m'appartiendra; la foule ignorante comptera mes regrets par ses désirs, et je triompherai de sa méprise. Je m'enfermerai dans mon amour comme dans une tour fortifiée, et je regarderai s'enfuir sur la route lointaine ces rêves dorés de ma jeunesse, si splendides aux premiers jours, et maintenant pâlissants et confus. Je suivrai d'un œil assuré les feuilles dispersées de mes espérances, si vertes et si humides au matin, et si rapidement séchées avant l'heure du soir.

« Chaque fois que je verrai se fermer devant moi les portes d'une maison joyeuse, loin de pleurer sur mon isolement, je m'applaudirai, dans le silence de ma pensée, du choix glorieux de mon cœur; et comparant le mensonge de cette fête à la fête perpétuelle de mon amour, je les plaindrai sincèrement de n'avoir pas comme moi le vrai bonheur.

« Tous les soirs, en me souvenant de la journée accomplie, en prévoyant la journée prochaine, je bénirai la sérénité harmonieuse de ma destinée, et sur les plaisirs tumultueux des autres femmes j'abaisserai un regard de pitié; car ma vie se partage entre la prière et le dévouement. Et la vie leur est si facile et si bien frayée, qu'elles vous oublient, ô mon Dieu!

« Permettez seulement que je lui sois présente à chaque heure du jour; permettez qu'il ne souhaite rien au delà de mon amour, et qu'il ne regarde pas

en arrière ; faites qu'il vive tout en moi, comme je vis tout en lui. »

Mais un jour la mesure du sacrifice était comblée : elle a douté de la reconnaissance qu'elle avait méritée, l'inquiétude a rongé le fruit de son amour.

Elle a pleuré, et ses larmes n'ont pas été essuyées; elle s'est affligée de l'ingratitude, et l'accusé ne s'est pas défendu.

Alors il s'est fait un grand désert autour de son cœur, et chacun de ses soupirs s'est perdu dans le silence. Elle était forte et défiait le danger; elle était confiante et résignée, et ne demandait au ciel que des jours pareils aux jours évanouis, et tout à coup la vaillance de cette femme s'est affaissée, son espérance a fléchi comme le peuplier sous le vent qui passe.

Elle était jeune et ne savait pas le nombre de ses années, et voici qu'elle a vieilli en un jour; elle avait l'œil splendide et superbe, et sur son front rayonnaient, en caractères éclatants, ses pensées heureuses et sereines, et voici que son regard s'est voilé, et que les rides anguleuses ont inscrit sur son front sa plainte et sa douleur.

Est-il vrai que la destinée humaine répudie comme un rêve de jeune fille, les dévouements illimités ? Est-il vrai que l'amour se nourrisse d'inquiétudes et d'angoisses, que les tortures de la jalousie lui soient une séve généreuse et féconde, et

que sa tige se flétrisse dans l'atmosphère paisible et sereine de la fidélité? Je ne veux pas le croire; car, à ce compte, l'amour serait le plus cruel des supplices, la plus odieuse déception, et l'égoïsme habile et désintéressé serait la première des vertus, le plus raisonnable des devoirs.

Arrivée à cette crise douloureuse, il faut qu'Ellenore meure ou se rajeunisse. Courbée sous le poids de l'ingratitude, elle n'a plus qu'à s'endormir du sommeil éternel, si elle ne se réveille pas pour un nouvel amour. Elle n'a plus assez de clairvoyance pour s'interroger sérieusement; elle n'est plus capable de justice ou de pardon. Celui qu'elle a condamné dans son cœur, fût-il moins coupable, ne saurait imposer silence à l'acharnement de ses soupçons. S'il n'a pas vraiment méconnu son amour, s'il n'a pas oublié ses sacrifices, s'il a seulement négligé de la bénir et de la remercier chaque jour comme il devait le faire, peu importe à celle qui souffre : il y a des larmes que nulle prière ne peut sécher. Quand ces douleurs et ces larmes sont venues, l'amour s'éteint et se réduit en cendres.

Quand Ellenore et Adolphe se rencontrent, chacun des deux est préparé à l'enthousiasme et au dévouement. Le découragement et la vanité, qui sembleraient devoir s'exclure, se rapprochent et s'apprivoisent rapidement. Adolphe choisit Ellenore entre toutes les femmes, non pas pour la re-

lever et la soutenir, car il ne la connaît pas assez pour sympathiser avec son chagrin, mais parce qu'elle a tenu tête à l'orage, parce qu'elle a lutté contre l'envie et la médisance, parce que les yeux sont fixés sur elle, parce que sa fidélité permanente a déjoué bien des ambitions injurieuses, parce que son dédain a humilié bien des jactances.

Ce qu'il faut au cœur d'Adolphe, ce n'est pas un amour mystérieux et timide; si toute la terre devait ignorer qu'il est aimé, si son bonheur devait rester dans l'ombre, il n'en voudrait pas. Ce qu'il souhaite, ce qu'il appelle de ses vœux et de ses larmes, c'est une lutte publique, un triomphe éclatant, un amour qui puisse lui tenir lieu de gloire.

Or, pour réaliser ce vœu, pour étancher la soif de cette vanité qui le dévore, une femme belle et jeune, vivant dans le secret de la famille, élevée dans les doctrines de l'obéissance et du devoir, épargnée de la calomnie, nourrie dans un bonheur paisible, et défiant les tempêtes qu'elle ne prévoit pas, ne peut dignement lutter avec Ellenore.

Si Adolphe cédait naïvement au besoin d'aimer, il ne marquerait pas si loin le but de ses espérances; il choisirait près de lui un cœur du même âge que le sien, un cœur nouveau, épargné des passions, où son image pût se réfléchir à toute heure sans avoir à craindre une image rivale; il comprendrait que l'avenir ne suffit pas à l'amour, et que le cœur le plus indulgent ne peut se défen-

dre d'une jalousie acharnée contre le passé ; il ne s'exposerait pas à essuyer, sur les lèvres de sa maîtresse, les baisers d'une autre bouche : il tremblerait de lire dans ses yeux une pensée qui retournerait en arrière, et qui s'adresserait à un absent.

Mais comme sa tête a voulu avant que son cœur désirât, c'est Ellenore qu'il attaque, et qu'il préfère à toutes les autres.

Il y a dans la possession de cette femme un aliment magnifique pour sa vanité ; il sera envié par ceux-là même qui médisent d'elle, et qui se vengent de ses dédains en redoublant son isolement ; il sera montré au doigt par la ville comme un lutteur adroit, comme un rusé jouteur ; chaque fois qu'il entrera dans un salon, il entendra autour de lui le chuchotement glorieux de ses rivaux.

Il ne tremblera pas à la vue de ces convoitises empressées, qui, pour un cœur vraiment épris, sont un supplice de tous les instants. Il ne frémira pas devant cette profanation insultante qui ternit les plus chastes voluptés. Il ne rougira pas de honte et de colère en écoutant ces propos tenus à demi-voix, qui font du bonheur une nouvelle, où les secrets du foyer se discutent comme la marche d'une armée.

Non ; il s'applaudira de son choix, et lèvera fièrement la tête.

Ellenore verra dans Adolphe un amour jeune et

confiant. Déjà fléchissante et ridée, elle sera fière d'avoir été distinguée par un homme destiné à tous les succès du monde. Plus folle, plus imprévoyante qu'une jeune fille, égarée par l'isolement elle ira jusqu'à espérer de cette aventure une réhabilitation toujours vainement essayée. Dans la crédulité de son cœur, elle attendra de ce nouvel engagement la paix et la sécurité qui ont manqué au premier ; elle croira que les autres femmes, humiliées de son triomphe, vont se rallier autour d'elle.

L'intervalle des années s'effacera. L'entraînement de ces deux cœurs, si différents et si mal connus l'un de l'autre, deviendra peu à peu irrésistible. A force de penser à Ellenore et de publier partout son admiration, Adolphe se convaincra de la réalité de son amour ; et Ellenore tombera dans le même piége.

Mais après le dernier abandon, le réveil sera terrible. A peine maître de la place qu'il a si vivement assiégée, il ne saura que faire de sa victoire. A peine la possession aura-t-elle sanctionné cet amour si ardemment désiré, qu'il tremblera devant la durée de son engagement. En vue des années qui vont suivre, il sentira défaillir son courage et regrettera l'extase qu'il avait à peine espérée.

Ellenore, après la confusion de la défaite, ouvrira les yeux, et cherchera vainement autour d'elle

les félicitations sur lesquelles elle avait compté; au fond de son cœur, elle rougira de son inconstance, et doutera d'un bonheur si facile à changer.

Peu à peu, entre ces deux âmes trompées, mais toutes deux trop fières pour l'avouer, il s'établira une intimité douloureuse et résignée, intimité de mensonge et d'hypocrisie, habile en subterfuges et en flatteries, prodigue de caresses et de baisers, cherchant à se distraire, en affirmant sans cesse ce qu'elle ne croit pas.

Aucun des deux ne voudra être vaincu en générosité, et, pour ne pas laisser entrevoir son désabusement, chacun parlera de l'avenir avec de célestes espérances, traitera le reste du monde avec un dédain fastueux, cachera ses larmes sous l'ironie et la jactance, et fera de la ruse le premier de ses devoirs.

Par compassion pour sa victime, Adolphe déguisera son ennui et forcera sa bouche à sourire. Il étudiera ses moindres paroles pour épargner à sa maîtresse la honte d'un regret. Il s'imposera l'enjouement et la sérénité par délicatesse.

A son tour Ellenore, si elle surprend sur le visage de son amant la trace de l'ennui, craindra de se plaindre et se résignera silencieusement. De jour en jour, elle s'affermira dans cette réserve douloureuse et grimacera l'enthousiasme.

Jusqu'au jour où tous deux, las enfin de cette

pitoyable comédie, jetteront le masque et se verront face à face.

Mais comme ils s'étaient choisis par fierté, ils ne prononceront pas encore le mot d'abandon. Ils renonceront à leur rôle, mais ils trembleront de se dégrader par une franchise trop hâtée. Ils n'exalteront plus leur bonheur, mais ils accepteront la satiété comme une expiation, et ils commenceront une nouvelle épreuve, celle de l'intimité sans amour et sans mensonge.

Et quand les choses en sont venues à ce point, quand l'amour, d'épreuve en épreuve, est arrivé à la satiété, l'enfer a commencé sur la terre. Les amitiés qui se dénouent, les promesses qui mentent, les dévouements admirés qui se flétrissent, tout cela n'est rien auprès de la satiété dans l'amour.

L'enthousiasme où l'âme s'est laissé emporter dans les premiers jours de l'engagement, a métamorphosé à son insu toutes ses facultés. La vie entière est changée, et ne peut retrouver les premières émotions sans d'horribles tortures. Tout ce qui se passe autour de nous avait pris un aspect nouveau, un sens imprévu. Habitués que nous sommes à écouter dans un autre cœur le retentissement de nos souffrances et de nos joies, quand cette intime fraternité, épuisée de lassitude, fléchit et s'affaisse, l'ennui fond sur nous comme un oiseau de proie.

Chaque jour, les deux forçats rivés à cette chaîne, qu'ils pourraient briser, mais qu'ils gardent par ostentation et par entêtement, s'éveillent en maudissant. Chacun voit la vérité, et rougirait de la dire.

S'il arrive à l'un des deux d'oublier un instant la servitude où il s'est cloué, au premier mouvement le bruit de sa chaîne le réveille en sursaut. Il se remettait en marche, et commençait un nouveau voyage, il sent tout à coup se poser sur son épaule une main autrefois amie, qu'à peine il eût sentie, tant elle était légère, et qui aujourd'hui lui pèse et l'accable.

Mieux vaudrait cent fois la solitude avec ses découragements et ses défaillances; car dans l'intimité rassasiée toute la vie se ternit, toutes les heures de la journée sont marquées par des supplices prévus et inévitables. Il n'y a plus de jalousie, car chacun des deux captifs aspire à l'affranchissement, mais il s'établit entre ces deux colères honteuses d'elles-mêmes une sorte d'émulation : c'est à qui inventera pour l'autre une question injurieuse, un soupçon insultant. Comme si elle se repentait d'avoir obéi, la femme donne à toutes ses prières la forme d'un commandement. Si elle surprend dans le regard qu'elle épie un projet où elle ne soit pas de moitié, elle invoque les larmes comme une vengeance, elle inflige sa douleur comme un châtiment. Pour justifier son ennui et son abatte-

ment, elle interroge toutes les actions qu'autrefois elle approuvait sans contrôle. Dès qu'il fait un pas, il trouve devant lui un œil curieux qui attend sa réponse.

Au moins dans la solitude, après les défaillances désespérées, l'âme refleurit et se relève parfois. Elle aspire librement l'air qui l'environne, elle s'épanouit sous la chaude haleine qui ride l'eau en passant, et lui porte une vapeur féconde.

Mais dans l'intimité sans amour, rien de pareil n'est possible. Il n'y a pas une heure d'abandon et de rêverie. Le silence est une plainte et la parole une querelle. Chaque mot renferme un regret ou une invective. S'il pleure, elle l'accusera de faiblesse et de lâcheté. Si, face à face avec l'horrible vérité, il retient sur ses lèvres l'aveu près de lui échapper; si sa voix, suffoquée par les sanglots, balbutie une bénédiction impuissante, elle s'emporte, elle implore sa colère : elle s'irrite de cette douleur si peu virile, et lui souhaiterait de l'orgueil afin de le combattre.

Quand nos larmes ne se mêlent pas à des larmes amies, quand une bouche adorée ne vient pas les boire dans nos yeux et rafraîchir de ses baisers la paupière enflammée, l'homme s'avilit aux yeux de sa maîtresse; il se dégrade, il abdique sa grandeur. Si elle eût pleuré, l'amour pouvait se réveiller; mais elle a vu sa douleur sans la partager, c'est un arrêt sans appel.

Cette intimité vigilante épuise enfin les dernières forces des deux adversaires. Ils n'ont plus besoin de s'interroger pour deviner leur mutuelle pensée : ils se disent adieu dans chacun de leurs embrassements.

Heureux, trois fois heureux ceux qui n'ont pas attendu trop tard pour se deviner, et qui se sont quittés à temps ! car ils ont au moins, pour se consoler pendant le reste de la route, le souvenir du bonheur passé ! ils peuvent se rappeler dans une amitié durable un amour évanoui : ils assistent muets aux funérailles de leur enthousiasme, et en parlent sans amertume, comme d'un fils emporté par la guerre.

Mais combien rompent au lieu de dénouer! combien, s'acharnant à leur amour, bâtissent des haines implacables sur des intimités obstinées !

Si Ellenore se séparait d'Adolphe le jour où elle est sûre de son abandon, elle pourrait encore espérer sur la terre des jours sereins et paisibles ; si elle acceptait franchement la destinée qu'elle s'est faite, si elle ouvrait les yeux et mesurait froidement la route parcourue, il y aurait encore pour elle des chances de salut ; mais elle sait qu'elle n'est plus aimée, et elle pardonne. Au lieu de réhabiliter celui qui la trompait, elle devient pour lui un objet de pitié.

S'il aimait une autre femme, s'il s'était laissé prendre à une affection passagère, je concevrais le

pardon : ce serait générosité pure, et la reconnaissance pourrait assurer la fidélité à venir. Mais pardonner l'abandon, pardonner le délaissement qui n'a pas un autre amour pour excuse, c'est une folie sans remède, c'est appeler le dédain, c'est mériter l'oubli.

Or, il n'y a pas une de ces austères vérités qui ne soit écrite dans *Adolphe* en caractères ineffaçables : c'est un livre plein d'enseignements et de conseils pour ceux qui aiment et qui souffrent. Quand on est jeune, on croit à peine à la moitié de ces conseils ; à mesure qu'on vieillit on s'aperçoit qu'il y en a beaucoup d'oubliés.

1834.

— —

IV.

LAMARTINE.

JOCELYN.

C'est un bonheur pour nous d'avoir à parler de *Jocelyn;* car *Jocelyn* est un beau livre, et quoiqu'il plaise à quelques vanités chatouilleuses d'accuser notre sévérité, nous recherchons avidement l'occasion d'admirer. Ce n'est pas notre faute, vraiment, si les grandes et belles choses sont si rares, si difficiles à trouver; et tel qui blâme notre franchise est au fond du même avis que nous : seulement il n'a pas le courage de l'avouer. Pour notre part, nous avons toujours pensé que, dans la discussion littéraire, la vérité vaut quelque chose de plus que l'élégance des mots, et nous donnerions de bon cœur douze phrases coquettes et parées pour trois paroles raisonnables et justes. Que les ouvriers deviennent artistes, que les rimeurs

les plus élevées de la philosophie et aux instincts les plus humbles de la vie ordinaire. Il contemplait sans se troubler et découvrait à nos yeux éblouis les clartés les plus splendides, mais il ne dédaignait pas d'abaisser son regard sur les vulgaires douleurs. Il savait, mais il sentait. Il conversait souvent avec lui-même, et, dans ces entretiens solitaires, il se détachait peu à peu des intérêts mesquins qui préoccupent la société où nous vivons; mais si haut et si loin qu'il se laissât emporter par ces mystérieux dialogues où l'espérance servait d'interlocuteur au souvenir, il n'oubliait jamais la plaine modeste et nue où se pressait la foule. Lors même qu'il apercevait dans ses rêves radieux des palais de marbre et de porphyre, il ne fermait sa mémoire ni aux toits de chaume, ni aux villes enfumées et poudreuses. Parmi les divines transformations de sa pensée, il gardait encore une place vierge et fidèle pour la douleur qu'il avait connue, et grâce à cette double nature, ou plutôt à cette nature unique, mais complexe, il a toujours conservé comme en laisse les intelligences délicates et les intelligences ignorantes. Sans abdiquer aucune de ses facultés, sans condamner à une mort prématurée aucune de ses visions, il a soumis à sa puissance les rêveurs exaltés et les âmes les plus attachées à la terre. Il est demeuré le poëte des philosophes, mais il n'a pas cessé d'être le poëte des femmes.

Les *Méditations* et les *Harmonies*, où le génie de

M. de Lamartine se réfléchit tout entier, ont été couronnées d'une gloire méritée, et nous ne pouvons rien désormais pour ces monuments populaires. Les penseurs, aussi bien que la foule, admirent l'expansion et la spontanéité de cette poésie qui déborde en élégies éplorées, en odes hardies, en hymnes religieux. Nous croirions gaspiller notre temps et nos paroles en répondant aux clameurs de quelques esprits chagrins. S'il y a vraiment parmi les lecteurs français une centaine d'admirateurs rebelles pour qui les *Méditations* de 1820 sont très-supérieures aux *Méditations* de 1823, et qui voient dans les *Harmonies* une véritable décadence, nous les plaignons bien sincèrement, mais nous ne prendrons pas la peine de réfuter leur opinion. Ou bien ils cèdent à l'entraînement vulgaire et n'admettent pas le progrès comme compatible avec l'inspiration, ce qui est une billevesée digne des colléges de province; ou bien ils sont de bonne foi dans leur entêtement et ils méritent notre pitié; car ils ne comprennent pas comment le génie poétique, en passant par trois points permanents et ineffaçables, peut décrire un cercle incessamment identique et pourtant incessamment renouvelé. Sans doute, dans l'espace de onze années, M. de Lamartine n'a jamais chanté que Dieu, l'homme et la nature; sans doute, il a toujours vu dans le bonheur douloureux des passions le fondement de la foi religieuse; mais cette trilogie poétique, sans

jamais se démentir, ne s'est pas toujours développée avec les mêmes apparences. En 1820, le poëte ne s'était pas encore dégagé des liens sensuels et ne jetait sur les promesses de la religion chrétienne qu'un regard furtif et presque mondain. Quatre ans plus tard, en écrivant les *Étoiles* et le *Chant d'amour*, il s'élevait jusqu'à la tendresse des cantiques. Enfin, en 1830, dans ses *Novissima verba*, il conciliait toutes les angoisses de la douleur et toutes les espérances de la foi ; il se plaçait par ce cri sublime entre Job et Byron. Comme le poëte anglais, il touchait les dernières profondeurs du découragement ; comme le poëte arabe, il montait jusqu'à Dieu par le mépris des joies périssables. Quiconque ne voit pas l'intervalle qui sépare les premières *Méditations* des secondes et les secondes *Méditations* des *Harmonies* n'a qu'un sentiment incomplet de la poésie, et ne peut être admis parmi les juges de M. de Lamartine.

Nous regrettons que l'auteur de ces glorieux monuments, en recueillant les souvenirs de son voyage en Orient, n'ait pas pris soin de les féconder par la lecture ou de les ordonner par la réflexion ; qu'il ait écrit douze cents pages au courant de la plume, comme si la France entière ne valait pas mieux que les collecteurs d'albums ; qu'il ait daté de Jérusalem ou de Constantinople des pages tracées indolemment au château de Saint-Point. C'est une faute grave et qui, de la part d'un esprit éminent, a lieu

de nous étonner; car la seule spontanéité qui a suffi au succès des *Méditations* et des *Harmonies* ne pouvait suffire au récit d'un voyage. Le poëte et le narrateur sont placés dans des conditions bien diverses. Heureusement, si nous en croyons les amis de M. de Lamartine, cette faute sera bientôt réparée : nous aurons de lui un poëme sur l'Orient, et le *Voyage*, qui par lui-même est insignifiant, prendra une valeur inattendue et servira de commentaire au poëme. Nous assisterons à la transformation de la réalité, et le tableau ennoblira le modèle.

En attendant ce poëme que nous demandions, et qui expiera les notes dédaigneuses du voyageur, nous avons dès aujourd'hui un magnifique épisode détaché de l'épopée à laquelle M. de Lamartine travaille depuis plusieurs années. Nous ne partageons pas l'opinion de l'auteur sur le rôle du poëte dans la société moderne; nous n'admettons pas avec lui que l'imagination, livrée à elle-même, soit une lâcheté, une face de l'égoïsme; nous ne croyons pas que les inventeurs qui mettent la parole au service de leur pensée soient nécessairement des natures incomplètes, s'ils ne joignent l'action à l'enseignement. Pour nous, Homère est aussi grand que Tyrtée; Marathon n'ajoute rien à la grandeur d'Eschyle, et pour admirer Dante et Milton, nous ne consultons ni les Mémoires de Whitelocke, ni les chroniques florentines de Villani. Nous accep-

tons l'énergie oratoire de Sheridan, mais sans oublier les échecs parlementaires de Byron; et ce rapprochement inévitable n'entame pas d'une ligne la gloire poétique de l'orateur mal écouté. Nous persistons, malgré le *Miroir du parlement*, à mettre *don Juan* au-dessus de l'*École de la médisance*. Que M. de Lamartine se rappelle les jugements littéraires de Napoléon; en voyant comment les hommes d'action jugent les hommes d'invention, qu'il accepte comme diverses, sinon comme contradictoires, les destinées de l'imagination et celles de la volonté. Il est permis de rêver la conciliation de tous les rôles, mais l'accomplissement d'un seul suffit à la gloire, à la dignité humaine.

Après ces réserves, que nous ne pouvions taire, nous nous empressons de proclamer que le sujet choisi par M. de Lamartine convient merveilleusement à la nature de son génie. Le curé de campagne, tout en plaçant l'imagination du poëte sur un terrain nouveau et plus circonscrit, lui permettait de déployer à l'aise les facultés déjà éprouvées par de nombreux triomphes. Les intelligences familiarisées dès longtemps avec les poëmes de Goldsmith, de Wordsworth et de Crabbe pouvaient pressentir que M. de Lamartine, en traitant un sujet déjà plusieurs fois essayé, n'emprunterait rien à la manière de ses devanciers. La sobriété contenue de Goldsmith, la lenteur savante et didactique de Wordsworth, la crudité âpre et impitoyable de

Crabbe ne convenaient pas au poëte français. D'ailleurs, son habitude constante est de chercher en lui-même les éléments qu'il met en œuvre, et je suis sûr que la divine figure de Primrose n'a pas un instant excité son émulation. M. de Lamartine s'est proposé une tâche difficile et inconnue jusqu'ici dans notre littérature : l'épopée domestique Il pense que le temps des épopées héroïques est passé pour la France et pour l'Europe. Sa décision peut être contestée ; mais sans enfermer comme lui l'activité de l'imagination dans le champ de la poésie *humanitaire*, sans infliger à notre langue un barbarisme inutile, nous acceptons comme louable et glorieuse l'entreprise qu'il vient d'achever.

Le prêtre dans la société moderne, tel est le sujet de *Jocelyn*. Dans quelle condition le clergé trouve-t-il à exercer le plus courageusement les vertus évangéliques? est-ce dans l'épiscopat? Nous ne le pensons pas : les ouailles du presbytère exigent un dévouement plus assidu que le troupeau tout entier d'un diocèse. M. de Lamartine a donc bien fait, selon nous, de résumer le prêtre dans e curé de campagne ; car cette figure, quoique placée dans les derniers rangs de l'Église, occupe le premier rang dans l'enseignement religieux. L'évêque, mêlé aux pompes et aux joies de ce monde, coudoyant tous les jours la puissance et la richesse, rencontre bien rarement la douleur sur sa route, et omet, quoi qu'il fasse, la meilleure

partie de son rôle, la consolation. Toute sa gloire se réduit à réprimer le vice dès son début, à effrayer par ses avertissements le pécheur endurci, à détourner vers les œuvres de charité l'or de l'opulence inactive. Mais toutes ces tâches, si bien accomplies qu'elles soient, ne valent pas la consolation. A mesure que la civilisation enlace dans son réseau un plus grand nombre de familles, la douleur morale et le bien-être matériel se multiplient dans une proportion à peu près égale. A côté du luxe qui grandit, la pauvreté gémit et s'affaisse. Chaque palais, en s'élevant, écrase plusieurs chaumières, et quoique la philosophie entrevoie dans l'avenir une égale répartition de lumières et de sécurité, la religion trouve à ses pieds bien des souffrances nées du désir aveugle et avide, bien des âmes jalouses pour qui le spectacle du bonheur et de la richesse est une source de désespoir. C'est à ces âmes-là que s'adresse le curé de campagne; c'est à elles qu'il distribue le pain de la clémence divine. Les villes connaissent la cupidité, le mensonge et le vol; mais la misère ramenée à ses éléments primitifs, placée en face de l'impossible, trop pure pour engager la lutte avec les lois sociales, n'ayant d'appui qu'en Dieu, appartient au curé de village. Les crimes qui retentissent dans nos tribunaux sont là pour attester cette division de l'humanité.

Je suis loin de reprocher à M. de Lamartine

d'avoir donné à *Jocelyn* une foi tolérante, un christianisme prévoyant et docile, aussi large, aussi amoureux du progrès que la philosophie elle-même, animé d'une infatigable espérance, aussi éclairé que le doute, mais plus hardi que lui; aussi curieux que l'incrédulité, mais plus paisible qu'elle après la découverte; aussi avide de l'avenir, mais plus fort dans le présent. Sans doute il était poétiquement possible d'accepter plus franchement la donnée catholique; sans sortir des limites de l'orthodoxie, l'imagination avait encore devant elle un champ assez vaste; renfermée dans le cercle inflexible de la foi romaine, la lutte du prêtre et de l'homme n'eût pas été moins terrible et moins poignante; loin de là. Mais je ne saurais blâmer la préférence de M. de Lamartine. Lors même que le catholicisme flottant de ce nouveau poëme ne s'expliquerait pas clairement par la rêverie amoureuse des *Méditations*, par la rêverie religieuse des *Harmonies*, il faudrait encore l'accepter, non pas comme une vérité absolue, mais comme une vérité relative, comme l'expression de la société française au XVIIIe siècle. Si le cadre historique était changé, si Jocelyn, au lieu d'être placé entre Louis XVI et Danton, était contemporain de saint Jérôme, la question ne serait plus la même, et nous aurions le droit d'être plus sévère; mais après Voltaire et Diderot, Jocelyn ne nous semble pas trop mal affermi dans sa foi. Il n'a ni l'abné-

gation d'un saint, ni l'ardeur d'une bête fauve ; en échappant à ce double écueil, il garde toute l'énergie, toute la grandeur de ses facultés. Il ne quitte pas la terre, mais il marche dignement parmi les hommes, sans miracle et sans lâcheté.

M. de Lamartine nous donne *Jocelyn* comme le journal d'un curé de village ; c'est pourquoi Jocelyn parle toujours en son nom. Les épisodes dont se composent ce journal prennent, dans la bouche de Jocelyn, une grâce, une onction singulières. La fête de village où son âme s'éveille pour la première fois à l'amour est un vrai tableau de maître. Tous les personnages de cette fête respirent le bonheur et la gaieté, mais un bonheur grave, une gaieté pieuse. C'est mieux qu'une kermesse, c'est la grâce majestueuse des Panathénées alliée à l'expansion naïve d'une prière chrétienne. Les jeunes filles qui se parent pour la soirée, et dont les cheveux inondent les épaules ; les collines qui versent au hameau le flot débordant des couples amoureux ; plus tard, après l'épuisement des joies bruyantes, les murmures et les chuchotements qui se croisent dans l'ombre, les soupirs et les adieux qui se confondent, sont des traits dignes du pinceau le plus habile. La délibération de Jocelyn avec lui-même, le secret éploré qu'il dérobe à sa sœur, le sacrifice auquel il se résigne, et l'innocente raillerie des jeunes filles qu'il abandonne, leurs questions jalouses sur la beauté qu'il dédaigne,

complètent avec une admirable simplicité l'exposition de ce poëme. La fuite de Jocelyn vers la grotte des aigles, dans les Alpes du Dauphiné, après un séjour de plusieurs années au séminaire, est animée, vive et bien dite. L'hymne à Dieu sur les glaciers est, à coup sûr, une des plus magnifiques prières qui se puissent rencontrer. Le poëte convoque toutes les voix de la nature pour célébrer plus dignement la suprême volonté qui lui a permis de vivre. Il comprend que sa reconnaissance, face à face avec le bienfait qu'il a reçu, n'a que des clameurs muettes pour remercier la source et la cause de toute joie. Après avoir préludé pieusement et comme essayé sa force sur quelques notes tremblantes, il s'enhardit tout à coup, et rayonne dans tous les sens comme une symphonie impérieuse et gigantesque. Il associe à son hymne, agenouillé, toutes les splendeurs de la création. Il interpelle et prend à témoin de sa gratitude les rochers courbés en voûtes menaçantes, les cristaux glacés suspendus au flanc des montagnes, la neige étendue sous ses pieds en tapis éblouissants, les rayons qui décrivent dans le ciel l'arc aux sept couleurs; de cime en cime il monte jusqu'à Dieu pour lui ravir le secret d'une prière reconnaissante.

Lorsque Laurence paraît sur la scène, l'esprit du lecteur est si bien préparé, qu'il partage l'erreur de Jocelyn et ne devine pas la femme sous

l'enfant. Jocelyn, qui tout à l'heure demandait à Dieu une âme fraternelle où il pût épancher son bonheur et contempler l'image radieuse de ses divines espérances, Jocelyn, en voyant Laurence, ne peut se décider ni pour l'amour ni pour l'amitié. Il est encore si près de Dieu, qu'il ne sait quel nom donner à la joie nouvelle qui lui arrive. La beauté qu'il admire n'est pour lui qu'une forme de la Divinité ; dans la sincérité de son extase, il se demande si sa piété envers Laurence n'est pas un devoir, s'il pourrait sans crime ne pas prier devant elle comme devant un messager divin. Il étudie tous les traits de cette céleste figure avec une ferveur et une dévotion qui tiennent à la fois du statuaire, de l'amant et du prêtre ; il suit tous les contours de ce visage resplendissant, il se mire dans les yeux humides de cette lumineuse créature avec l'admiration savante de Phidias, le trouble de Roméo et la ferveur de saint Augustin. Il comprend et il célèbre la beauté comme elle n'a jamais été ni comprise ni célébrée ; et, lorsque la beauté prend le nom d'une femme, il est tellement sanctifié par l'admiration, qu'il ne peut devenir coupable. Tout à l'heure il voyait Dieu luire dans la création, maintenant dans la beauté humaine il l'aperçoit tout entier, et il tombe à genoux comme foudroyé par son nouveau bonheur.

Rappelé à ses premiers engagements par la voix

d'un prêtre mourant, il se débat sous la main sévère qui le menace. Il défend jusqu'au dernier moment la félicité sereine qu'il s'était promise; mais il ne peut résister à la prière suprême du vieillard qui va partir. La victime a besoin d'un consolateur, d'une oreille amie qui entende ses derniers aveux: le bourreau est aux portes de la prison. Jocelyn enverra-t-il au ciel une âme encore chargée des souillures terrestres? Pour sauver Laurence, il avait juré de l'aimer et de la suivre; pour sauver le prêtre agonisant, il renonce au monde, au bonheur de l'amour, il s'agenouille, se relève consacré, écoute la confession du prisonnier, partage avec lui le pain merveilleux, et oublie dans l'orgueil du bienfait la douleur du sacrifice. Ici la déclamation était à craindre ; mais heureusement l'émotion a sauvé le poëte et le lecteur. Jocelyn se donne à Dieu comme il s'était donné à Laurence, par générosité : il demeure fidèle à son caractère.

L'homme disparaît enfin. Les épreuves sont terminées, la chair s'est apaisée, le cœur s'attiédit, le prêtre commence, et la transfiguration s'achève, sinon sans secousse et sans angoisses, du moins assez rapidement pour que le récit ne soit pas ralenti. Tout entier à ses nouveaux devoirs, rassuré désormais sur le sort de Laurence, le curé de Valneige ne vit plus qu'en Dieu et pour la seule gloire de l'Évangile. Détaché des joies humaines, qu'il ne dédaigne pas, mais qu'il offre en holocauste à son

maître divin, Jocelyn revoit pour la dernière fois sa mère et sa sœur, et se consacre avec un dévouement sans réserve au gouvernement et au salut de ses ouailles. Il instruit les enfants à l'ombre des noyers centenaires, et leur explique en paraboles transparentes les merveilles de la création, les devoirs humains et les promesses de Dieu. Il leur montre du doigt, dans l'azur des cieux étoilés, la trace lumineuse de la volonté divine; comparant les mondes lançés dans l'espace au caillou placé dans la fronde, il interroge ses disciples sur la force du bras divin; il rapproche du mouvement des navires le mouvement des étoiles; il leur dit que les cieux ont, comme la mer, leurs matelots et leurs pilotes; et quand il les a bien instruits de l'immensité de Dieu, il les rassure et leur promet le regard vigilant de la Providence. En leur racontant le dialogue de l'aigle et du soleil, il leur prouve que la montagne et la vallée, l'homme et la fourmi, ont aux yeux de Dieu la même importance et la même valeur. Cette parabole est admirable.

Quand le prêtre s'est épanoui dans toute sa splendeur, la souffrance se réveille et l'humanité se remet à gémir. Jocelyn retrouve Laurence, étourdie, insoucieuse, impie, presque perdue; il entend les voix du monde qui bourdonnent autour de l'idole abandonnée, il va succomber et se repentir du sacrifice. Mais Dieu le soutient et le sauve. Jocelyn retourne à la paix du presbytère, et ne quitte plus

Valneige que pour recevoir les dernières paroles de Laurence. L'amant enfoui sous le prêtre, se mordant les lèvres pour ne pas crier, défendant à ses yeux de pleurer, et forçant sa bouche à bénir, à pardonner, sans prononcer une parole de reproche ou de regret, est une scène sublime, neuve dans *Jocelyn*, même après la mort de madame de Couaën. Dans cette rivalité involontaire entre Lamartine et Sainte-Beuve, il n'y a pas de vaincu.

Nous devons signaler dans *Jocelyn* une grande nouveauté, un mérite inattendu pour les admirateurs les plus empressés de M. de Lamartine : je veux parler de la réalité du paysage. Jusqu'ici le poëte, uniquement occupé de ses sentiments personnels, n'avait saisi dans la nature extérieure que les traits les plus généraux, et ne s'était jamais arrêté à l'étude, à la peinture des détails. Il s'était plu, avec une indolence voluptueuse, à encadrer sa pensée entre l'azur du ciel et l'or des moissons, entre les flots et les étoiles ; mais, bien qu'il professât une prédilection marquée pour le paysage italien, bien qu'il reproduisît en plusieurs endroits les grandes lignes de la campagne romaine, cependant il n'avait rien fait encore pour obtenir le titre de paysagiste. Dans la peinture des objets extérieurs, *Jocelyn* est un véritable progrès. Le sujet choisi par le poëte n'exigeait pas impérieusement la précision du paysage. Il était possible d'enfermer le drame entier dans le champ de la con-

science. Mais M. de Lamartine en a décidé autrement, et nous devons le remercier de sa préférence. La nature alpestre offre au pinceau de grandes difficultés; quoique la parole ait à sa disposition des ressources plus nombreuses que toutes les autres formes de l'invention, quoiqu'il soit donné au poëte de réunir dans ses vers la pureté sculpturale, la splendeur pittoresque, les masses de l'architecture et la mélodie musicale, M. de Lamartine, en peignant les Alpes du Dauphiné, avait devant lui un écueil terrible : la monotonie de la grandeur. La perpétuelle succession des tableaux majestueux, dont se compose le spectacle des montagnes, présente à l'artiste le plus consommé un problème effrayant. Terribles ou gracieuses, les images qui reproduisent un pareil modèle ont toujours à craindre, au bout d'un temps très-court, la distraction ou l'indifférence. Comme le seul mouvement possible dans ce paysage est le mouvement des saisons, il est malaisé d'intéresser le lecteur. La neige, la verdure et les torrents, combinés avec la fidélité la plus savante, n'offrent pas un attrait bien varié. Le plaisir du séjour qui demeure dans la mémoire ne passe pas sans résistance dans les vers du poëte. L'impression éprouvée, sincère et profonde, se grave lentement dans la pensée du lecteur. Or, nous ne pourrions sans injustice contester le bonheur singulier avec lequel M. de Lamartine s'est acquitté de cette tâche. Il a trouvé, pour la pein-

ture des Alpes, des couleurs vraies, éclatantes sans crudité, variées sans mensonge, des lignes grandes sans monotonie, des masses imposantes sans exagération. Il a prouvé qu'il comprenait sévèrement ses nouveaux devoirs. Jusqu'à présent il s'était abstenu de particulariser le paysage qu'il associait à ses émotions, et il était permis d'attribuer cette conduite à la prudence; pour notre part nous lui savions bon gré de sa réserve, et tout en regrettant plus d'une fois les couleurs précises qui auraient ajouté au relief de la pensée, nous préférions cette sobriété de pinceau aux teintes dures et criardes qui, dans maint poëme vanté, tirent l'œil sans le satisfaire. Mais, nous le reconnaissons volontiers, cette prudence n'était pas un calcul du poëte impuissant : le paysage de *Jocelyn* est là pour le prouver.

L'épisode des Laboureurs, que nous avons omis à dessein en racontant le poëme de M. de Lamartine, compte assurément parmi les témoignages les plus précieux de la faculté pittoresque. L'animation et la simplicité se révèlent dans tous les traits de ce magnifique tableau, et si nous ne l'avons pas mentionné d'abord, c'est qu'il ne concourt pas directement au développement de la pensée principale, à la sanctification de *Jocelyn*. Il renferme bien des germes de paix et de sérénité qui grandissent et fructifient dans le cœur saignant du héros; mais ce tableau admirable nous semble tracé avec une com-

plaisance égoïste. Après la lecture de cet épisode, le souvenir de Léopold Robert se présente naturellement à l'esprit. Dans les vers du poëte, comme sur la toile des *Moissonneurs*, on trouve une grandeur épique et solennelle, une consécration de la sueur et du travail qui nous reporte aux temps primitifs. Toutefois, malgré l'aveu du poëte, je ne crois pas que les laboureurs relèvent des *Moissonneurs*, je n'admets pas que le peintre puisse revendiquer comme sienne la source première de l'inspiration ; car pour qu'une œuvre soit belle, et l'épisode des Laboureurs est vraiment beau, il faut qu'elle procède directement de l'émotion, et le plus riche tableau ne dictera jamais qu'un médiocre poëme. Ce qui me semble plus vraisemblable, c'est que M. de Lamartine, à la vue des *Moissonneurs* de Robert, ait senti se réveiller en lui un confus souvenir des spectacles champêtres auxquels il avait lui-même assisté, et qu'il ait puisé dans le triomphe unanime du peintre une émulation courageuse. Mais, quelle que soit la valeur de nos conjectures, l'épisode des Laboureurs est un morceau digne des *Géorgiques*.

Le presbytère de Valneige demandait d'autres couleurs, des nuances plus délicates, distribuées avec plus d'avarice ; M. de Lamartine n'a pas failli à cette partie de sa tâche. Après avoir déployé dans la peinture des Alpes toute la richesse, toute la variété de Claude Lorrain et de Salvator, il a

trouvé pour la maison et l'enclos de Jocelyn des tons dignes de Ruysdael et de Teniers; il a passé sans efforts de la grandeur italienne à la naïveté flamande. Cette transition si invraisemblable n'a rien coûté au poëte. Son imagination, une fois rassasiée de couleur et de bruit, s'est renfermée sans regret dans le modeste enclos de Valneige. Jocelyn, en écrivant pour sa sœur le tableau de sa vie nouvelle, n'a omis aucun des traits du presbytère. Il pouvait s'en tenir à l'épanchement de ses plus intimes espérances, et rassurer l'âme dont il avait fait le bonheur, en lui racontant la sérénité sans cesse renaissante de ses jours laborieux; mais, avec une générosité que justifie l'absence, et qui n'a rien de puéril pour l'amitié, il essaye d'initier sa sœur à toutes les joies, à tous les moments graves ou riants de chaque journée. Pour elle, il mesure l'ombre des arbres sur le gazon; pour elle, il suit d'un œil patient le cep doré qui grimpe autour de la fenêtre. Les livres où Jocelyn puise avec une ardeur toujours nouvelle d'intarissables consolations, l'armoire où il renferme le pain du pauvre, le tiroir mystérieux où il enfouit ses épargnes, la vieille Marthe qui révère son maître à l'égal de Dieu, le chien fidèle qui se couche au pied du fauteuil studieux, rien n'a été oublié dans la description de Valneige, et la lettre de Jocelyn lutte de précision avec le pinceau le plus persévérant. Il y a dans la lecture de cette lettre un bonheur pénétrant, une sérénité

plus douce que la résignation, qui rafraîchit l'âme et la détache des passions vulgaires. Les détails se pressent avec tant d'abondance que la curiosité se promène du presbytère à l'enclos avec une joie enfantine. Mais bientôt la curiosité s'apaise ou plutôt se transforme et devient sérieuse; peu à peu l'âme du lecteur partage toutes les pensées de Jocelyn. Après avoir vécu avec lui, elle éprouve une irrésistible sympathie pour ce cœur qui a su consoler son veuvage par la prière, et qui se reprocherait comme une profanation le mépris du bonheur qu'il a sacrifié; et non-seulement nous adoptons les sentiments de Jocelyn, mais encore nous nous surprenons à envier les heures de sa journée et les meubles de sa maison. Or, cette double impression est un triomphe irrécusable pour le talent pittoresque du poëte.

La composition de *Jocelyn* ne mérite pas les mêmes éloges que les épisodes et le paysage. Les diverses parties dont nous avons parlé, admirables en elles-mêmes, ne sont pas ordonnées comme elles devraient l'être. La poésie, pas plus que la science, ne peut échapper à l'empire de la logique. L'invention, aussi bien que l'enseignement, a ses prémisses et ses conclusions, et si elle ne procède pas par théorèmes, si elle cache sous l'entraînement et la spontanéité le but volontaire et défini qu'elle se propose, elle n'en est pas moins soumise à la loi de déduction et de progression. Quelle que soit la

forme choisie par l'inventeur, dans l'ode comme dans l'épopée, comme dans le drame, chaque partie doit renfermer en elle-même non-seulement sa raison d'être, mais encore sa raison d'être là où elle est. La strophe, comme le chant, comme l'acte, n'est bien placée que là où elle est nécessaire : si elle peut être ailleurs, elle est inutile, ou du moins est d'une utilité incomplète. Examinée sous ce point de vue, la composition de *Jocelyn* est loin d'être acceptable. La grâce et la vigueur qui éclatent dans les épisodes de ce beau poëme ne peuvent ni atténuer ni excuser la succession presque fortuite qui s'est partout substituée à l'ordonnance, à la génération. Ainsi, par exemple, après la fête du village, nous passons trop rapidement aux adieux de Jocelyn et de sa mère. Si la lutte se prolongeait, si, avant de partir pour le séminaire, Jocelyn assistait au mariage de sa sœur, s'il entrevoyait parmi les compagnes de la jeune épouse l'accomplissement de ses rêves, s'il reconnaissait dans un visage riant et curieux la beauté virginale et soumise qui lui apparaît chaque nuit, le prix du sacrifice serait doublé par cette découverte. Sans être amoureux d'une femme, car un amour déterminé s'opposerait au serment que l'Église réclame, Jocelyn pourrait promener sur l'essaim joyeux des jeunes filles un regard attendri, et mesurer l'avenir qu'il abandonne : son séjour au séminaire prendrait alors une grandeur nouvelle. Le détachement auquel il arriverait

par l'étude et la méditation serait le prix d'une lutte sérieuse. Et quand la démocratie égarée, poursuivant dans le clergé le défenseur du trône renversé, dévaste les autels, Jocelyn, malgré l'apaisement de ses passions inassouvies, bénirait la solitude et la liberté vers laquelle il s'enfuit. Sans maudire sa promesse, il accepterait comme un répit innocent la nécessité qui le chasse du séminaire ; il respirerait plus à l'aise, et jetterait sur le monde, sur la vie active, sur la famille, sur les joies de la paternité, un regard de convoitise.

Ainsi préparé par une exposition sévère et complète, l'intérêt du poëme se nouerait plus étroitement. Jocelyn rendu à lui-même, appelant à son aide une âme fraternelle, enivré de son bonheur, mais incapable de le porter, ravi en extase par le spectacle de la nature, se baignant dans la lumière et dans l'ombre avec la joie d'un enfant et d'un oiseau, mais irrité de sa joie solitaire, contemplant d'un œil avide la neige qui ruisselle sous les rayons jaloux, les pans de rochers jetés comme une arche merveilleuse au-dessus du précipice, et malheureux de ne pouvoir écouter sur d'autres lèvres le cri qui s'échappe de sa bouche, Jocelyn serait une proie sans défense, une victime désignée à l'amour qui s'approche ; la lutte qu'il aurait soutenue dans le cloître, en usant ses forces, rendrait plus vraisemblables son étonnement et sa crédulité en face de Laurence. S'il avait longtemps combattu pour éloi-

gner les coupables pensées, son aveuglement et sa confiance, sa joie et sa sécurité nous sembleraient plus naturelles. Nous ne songerions pas à le quereller sur les enfantillages qu'il se permet, sur les baisers qu'il reçoit et qu'il donne, sur les regards indiscrets qu'il prolonge et qu'il renouvelle. Nous concevrions volontiers sa candeur imprudente comme une vertu née de l'insomnie et du délire ; avec les nuits pleines de fantômes souriants et de caresses terribles, d'embrassements impuissants et de serments inentendus, Jocelyn triomphant et sûr de lui-même, s'applaudissant d'avoir terrassé l'ennemi, et ne craignant plus de le rencontrer, serait un personnage très-logique. Mais comme il a passé en quelques heures de la famille au séminaire, comme il s'est reposé dans la prière pendant plusieurs années, nous nous étonnons à bon droit qu'il n'ait pas acquis dans cette longue paix une clairvoyance plus savante ; son empressement à recevoir Laurence dans sa retraite nous paraît dépasser les bornes de la crédulité. Cette remarque passera peut-être pour subtile auprès des lecteurs frivoles, mais nous ne croyons pas qu'elle soit injuste. Loin de là, nous pensons qu'elle se présente d'elle-même ; après plusieurs années de sérénité, une imprudence pareille à celle de Jocelyn n'est pas naturelle. L'âme qui se possède, et qui a longuement médité sur le danger, ne renonce pas à la défiance et ne prend pas le qui-vive pour une

lâcheté. Avant de s'aventurer dans une amitié nouvelle, elle s'interroge; elle ne livre pas sans coup férir la place où elle s'est fortifiée. Si Jocelyn, au lieu de s'abandonner sans trouble au charme tout-puissant de Laurence, avait défendu pied à pied le terrain austère où il s'était réfugié, son inquiétude et sa résistance auraient ajouté à l'effet de sa joie désespérée lorsqu'il découvre le sexe de Laurence. Enfin, le dénoûment gagnerait beaucoup à être présenté selon la méthode que nous proposons. De quoi se compose en effet la troisième partie de ce journal? N'y a-t-il pas dans les derniers feuillets de ce récit trois moments principaux, l'ordination, le séjour de Jocelyn à Paris, et la confession de Laurence? N'est-ce pas à ces trois scènes que se réduit le dernier acte de cette tragédie psychologique? Or, je le demande, bien que ces trois moments soient unis entre eux par un lien indissoluble, bien qu'il ne soit pas donné même à la diction éparpillée du journal de les séparer, n'y aurait-il pas un avantage incontestable à les rapprocher l'un de l'autre, à les souder plus solidement encore? L'émotion ne serait-elle pas plus rapide, plus sûre et plus profonde, si après la consommation du sacrifice, après le renoncement suprême, Jocelyn, désormais tranquille sur lui-même, continuait de voir chaque nuit en rêve l'image de Laurence, si, au milieu même de ses devoirs évangéliques, il n'abandonnait pas le souvenir de la

femme qu'il a aimée, si les enfants qu'il instruit et qu'il prépare à la pratique des vertus sociales lui rappelaient la beauté de Laurence, s'il allait à Paris, pressé par une inquiétude irrésistible, si la destinée de l'absente le poursuivait comme une énigme implacable, s'il la surprenait au milieu des plaisirs, et s'il comprenait qu'elle est devenue voluptueuse et perfide par désespoir ? La résignation où il s'est réfugié ne serait-elle pas ébranlée par ce coup inattendu ? Ne se reprocherait-il pas son cruel courage en voyant l'âme qu'il a perdue et qu'il croyait sauver ? Ne se repentirait-il pas amèrement de la paix égoïste qu'il s'est faite ? Ne serait-il pas amené à regretter la vie d'amour et de protection qu'il avait devant lui et qu'il a rejetée comme sacrilége ? Il me semble que cette péripétie ne serait ni sans grandeur ni sans nouveauté. La dernière scène, la scène de la confession ne serait plus un coup de foudre ; le ciel se couvrirait de nuages, l'éclair annoncerait la tempête, le front de la forêt se couronnerait d'une lumière terrible, nos yeux verrait sans surprise le chêne déchiré par le feu divin. Jocelyn, fidèle à Laurence après l'ordination, serait admirablement préparé par l'infidélité de Laurence au rôle sublime qu'il va jouer ; il aurait épuisé la coupe douloureuse et n'aurait plus à choisir qu'entre la folie ou l'apostolat : le prêtre sortirait des cendres de l'homme. Or, tout ceci est en germe dans Jocelyn. Que fallait-il pour dégager,

pour mûrir l'épi ? La volonté, c'est-à-dire la composition.

Il nous reste à présenter un autre genre de remarques sur lequel la critique de nos jours n'insiste pas assez, ou plutôt qu'elle néglige entièrement, nous avons à parler du style. Jusqu'ici, M. de Lamartine ne paraît pas avoir cherché pour ses pensées une forme déterminée; il se fie à l'abondance de l'inspiration et ne revient guère sur le premier mot qu'il trouve. Persuadé qu'il y a pour tous les sentiments une expression fatale que la réflexion ne découvrirait pas, et qu'elle ne peut corriger, habitué à considérer le style comme une cristallisation dont tous les mouvements obéissent à des lois invisibles, il craint, en intervenant, de troubler les faces qui s'ordonnent d'elles-mêmes. Cette impersonnalité littéraire, que je ne voudrais conseiller à personne, s'applique à la poésie lyrique sans de graves inconvénients. A la vérité, elle ne permet pas à la pensée de se présenter sous sa forme la plus précise; elle néglige de préparer pour les cristaux les fils, qui, sans troubler la liqueur, servent à régulariser le travail ; mais comme la pensée lyrique est ordinairement très-simple, cette imperfection est à peine sensible, ou du moins n'a rien de choquant. Hors de la poésie lyrique, ce procédé entraîne des conséquences désastreuses. Quoique le style de *Jocelyn*, envisagé dans sa trame générale, ne soit pas inférieur au style des *Médita-*

tions et des *Harmonies*, cependant il provoque souvent l'impatience. N'est-ce pas à la différence des sujets qu'il faut attribuer la différence des impressions? La grammaire, résignons-nous à l'appeler par son nom, la grammaire est souvent offensée par *Jocelyn*, parfois même il lui arrive d'être blessée jusqu'au sang, et chacune des plaies qui s'offrent à la vue du lecteur excite une compassion mêlée de colère. Dans les *Méditations* et les *Harmonies*, la grammaire ne traversait pas toujours impunément la mêlée; au détour d'une période, au coin d'une strophe, sur le bord d'une stance, elle recevait sans crier, non pas des balles perdues, mais une charge de cendrée à bout portant; et, continuant gaiement sa route, comme si elle n'eût pas été touchée, elle semblait à peine sentir l'air cuisant du matin qui pénétrait dans ses veines. Dans *Jocelyn*, elle n'est pas traitée plus sévèrement, et pourtant on dirait que le poëte a tiré sur elle à boulets ramés. Comment expliquer cette illusion ? Le style, si utile en toute occasion, n'est-il pas indispensable dans le récit? La pensée du narrateur, complexe et multiple, a-t-elle besoin d'une expression plus précise? Nous le croyons. Le solécisme, pardonnable dans une ode, à peine aperçu dans l'élégie, est un crime capital dans l'épopée. Or, dans *Jocelyn* il y a des buissons de solécismes; tantôt les pleurs sont féminisés, tantôt l'indicatif se croise avec l'imparfait, à trois lignes de distance. Le singulier rem-

place le pluriel pour le besoin du rhythme; ou bien, dans un mot composé, la première syllabe est au pluriel et la seconde au singulier. Quelquefois les verbes qui expriment par eux-mêmes une action complète, prennent un régime inattendu : La terre *germe* des fruits. L'incorrection est quelquefois poussée si loin que le lecteur a peine à se reconnaître dans cette cohue de mots indisciplinés. Admettrons-nous que M. de Lamartine ait écrit *Jocelyn* avec moins de loisir et de liberté que les *Méditations* et les *Harmonies ?* Croirons-nous qu'il se soit imposé une tâche déterminée, qu'il ait entrepris six mille vers dans un temps donné, et que le courage lui ait manqué? Une pareille hypothèse serait tout à fait invraisemblable; car aucun des épisodes de *Jocelyn* ne porte l'empreinte de la précipitation. On surprend çà et là les traces de la négligence, mais nulle part les traces de la hâte. Je m'en tiens à ma première opinion : je pense que le style épique exige une correction plus grande que le style lyrique.

Il y a dans *Jocelyn* un autre défaut qui n'est pas précisément l'incorrection, mais qui appartient à la même famille et qui relève comme elle de l'indolence, je veux parler de la prolixité. Quand M. de Lamartine rencontre une idée qui lui sourit, il ne se contente pas de l'aborder, de l'interroger habilement et d'en tirer parti, il ne la quitte pas qu'il ne l'ait épuisée. Au lieu de jeter le raisin après

en avoir exprimé le suc, il s'acharne sur les débris de la grappe et réussit à gâter son vin. Ceci, je le sais bien, n'est pas un symptôme de faiblesse, mais bien de gourmandise ; toutefois cette prolixité est à mon avis très-blâmable : car les idées les plus heureuses gagnent à ce jeu de terribles horions. Quand elles paraissent et viennent au-devant du lecteur, elles sont vaillantes et bien prises, elles se meuvent avec souplesse, elles sont pleines de grâce et d'agilité ; mais condamnées par le poëte à une marche forcée, elles perdent bientôt leur fraîcheur et leur bonne mine ; elles maigrissent avant d'avoir touché le but, elles se courbent comme les vieillards et sont essoufflées au terme de leur course. Je n'ignore pas que la concision est une conquête difficile et qu'il faut pour réduire sa pensée à des proportions sévères et harmonieuses un courage inébranlable ; mais la gloire serait sans valeur s'il suffisait de lever la main pour la cueillir. Dans trois pages diffuses il n'y a pas toujours l'étoffe d'une page concise ; bien souvent il faudrait jeter au feu des morceaux entiers et recommencer comme si rien n'était fait encore : c'est à ce prix que s'achète la beauté durable.

Malheureusement l'incorrection et la prolixité ne sont pas les seuls ennemis de M. de Lamartine. Il ne se contente pas d'offenser la grammaire et de noyer sa pensée dans un océan de paroles inutiles ; il néglige volontairement une qualité plus pré-

cieuse que la correction et la précision; il ne respecte pas l'analogie des images. Familiarisé depuis longtemps avec les ressources du style poétique, il abonde en tropes, en similitudes. Il a toujours au service de sa pensée une douzaine de figures dont chacune suffirait à défrayer plusieurs strophes. Au lieu de choisir parmi ces parures la plus riche ou la plus modeste, selon les besoins de la fête, il essaye successivement les rubis et les topazes, il jette sur les épaules de sa pensée un collier de perles qu'il n'attache pas, une rivière de saphirs et d'émeraudes qui ont le même sort, et toute cette prodigalité reste au-dessous de l'élégance. Avec ce qu'il dépense il y aurait de quoi vêtir plusieurs familles, et pourtant sa pensée est à peine vêtue, quoique chargée d'ornements.

Le défaut d'analogie est une conséquence presque nécessaire de la prolixité; aussi ai-je vu sans étonnement dans *Jocelyn* les images se multiplier, se contrarier, se contredire et souvent s'entre-tuer. Il n'y a dans cette guerre désastreuse rien d'inattendu ni de singulier; mais en présence d'un pareil spectacle le silence serait plus qu'une faiblesse, ce serait une lâcheté. Quoique la faute soit signée d'un nom illustre, notre devoir est de la montrer, de la rendre visible à tous les yeux; car si des hommes tels que M. de Lamartine se permettent de violer les lois de la langue, s'ils s'attribuent le

droit de fatiguer leur pensée jusqu'à lui briser les reins, s'ils croient faire preuve d'opulence en lui jetant un manteau bariolé de mille couleurs, que deviendront la langue, le style et la poésie?

1836.

V.

VICTOR HUGO.

M. Hugo touche à une heure décisive; il a maintenant trente-six ans, et voici que l'autorité de son nom s'affaiblit de plus en plus. A quelle cause faut-il attribuer ce discrédit? Est-ce que les forces du poëte s'épuisent? ou bien le public serait-il ingrat? Oublierait-il ceux qu'il a couronnés, par caprice, par injustice, par satiété? Serait-il condamné à chercher constamment des émotions nouvelles? En voyant l'inattention dédaigneuse qui accueille depuis cinq ans les recueils lyriques de M. Hugo, il est impossible de ne pas poser ces questions, ou plutôt ces questions se posent d'elles-mêmes, et la critique est forcée de les discuter. Nous savons tout ce qu'on peut dire sur l'ingratitude de la foule; mais nous répugnons à penser que l'ingratitude soit la seule cause du discrédit où M. Hugo est aujour-

d'hui tombé. Tout ce qu'il y a de réel dans le talent du poëte est reconnu et proclamé d'une voix unanime; ceux même qui n'éprouvent aucune sympathie pour les strophes dorées des *Orientales*, pour les descriptions abondantes de *Notre-Dame de Paris*, ou pour les splendeurs puériles de *Lucrèce Borgia*, ne peuvent contester à M. Hugo une singulière puissance dans le maniement de la langue. Mais il semble que l'auteur ait besoin d'une lutte acharnée pour exciter l'attention. Depuis que la lutte a cessé, l'attention languit, et le moment n'est pas éloigné peut-être où elle s'endormira sans retour. Nous désirons que l'avenir démente nos prophéties, mais nous croyons sincèrement que nos craintes sont partagées par un grand nombre de lecteurs. Toutefois, ce n'est pas à trente-six ans qu'il est permis de renoncer à se renouveler; il dépend donc de M. Hugo de réfuter nos craintes en commençant une série d'œuvres inattendues. Quant aux œuvres qu'il a signées de son nom depuis vingt ans, il faut qu'il se résigne à les voir disparaître bientôt sous le flot envahissant de l'oubli. Cette parole est dure, je l'avoue, et pourtant elle exprime sans exagération une pensée à laquelle se rallient déjà de nombreuses intelligences. D'ailleurs cette parole ne doit pas être prise dans un sens absolu; si les œuvres de M. Hugo nous semblent condamnées à un prochain oubli, le nom de M. Hugo prendra place parmi ceux des plus har-

dis, des plus habiles, des plus persévérants novateurs, et certes cette gloire incomplète n'est pas sans valeur. Lors même que l'auteur des *Orientales* s'enfermerait obstinément dans le système littéraire qu'il a fondé, et soutiendrait que la terre finit à l'horizon de son regard, son passage dans la littérature contemporaine mériterait cependant d'être signalé, sinon comme une ère de fécondité, du moins comme une crise salutaire. Quelle que soit la détermination à laquelle M. Hugo s'arrêtera, qu'il se continue ou qu'il se renouvelle, qu'après avoir étudié toutes les ressources de l'instrument poétique, il aborde enfin le champ de la vraie poésie, ou qu'il persiste à épeler des notes innombrables sans écrire une partition, le moment est venu d'étudier et de caractériser sévèrement les odes, les romans et les drames qui composent la collection de ses œuvres. L'auteur, malgré sa jeunesse, appartient dès à présent à l'histoire littéraire. En poursuivant la voie où il est entré, il y a vingt ans, il n'arrivera jamais à surpasser les œuvres qu'il nous a données ; nous avons la certitude qu'il a maintenant accompli, dans le cercle de sa pensée primitive, tout ce qu'il pouvait accomplir. S'il tente une voie nouvelle, s'il se transforme, s'il se régénère, s'il renonce à l'amour des mots pour l'amour des idées, dans dix ans la critique devra se prononcer sur un homme que nous ne connaissons pas encore, et qui n'aura de M. Hugo que le nom.

Les *Odes et Ballades* embrassent une période de dix années; ce recueil, formé de la réunion de trois volumes, publiés en 1822, 1824 et 1826, contient le germe évident de toutes les qualités que l'auteur devait développer plus tard sous une forme si éclatante. Cependant il se distingue nettement des recueils suivants, et il offre à la critique un curieux sujet d'étude. Nous laissons à d'autres le triste plaisir d'opposer les odes royalistes de M. Hugo aux odes démocratiques qu'il a publiées depuis sept ans. A notre avis, cette contradiction est inévitable dans la vie des hommes qui écrivent de bonne heure. Sans doute, il vaudrait mieux attendre, pour parler, l'heure de la maturité et ne pas toucher aux questions politiques avant de les avoir étudiées; mais nous préférons l'inconséquence à l'hypocrisie, et nous pardonnerions difficilement à M. Hugo de plaider aujourd'hui pour des croyances mortes depuis longtemps dans son cœur. Il a subi la commune destinée; à mesure qu'il avançait dans la vie, il a vu se ternir ou s'écrouler les idoles qu'il avait adorées avec ferveur. Il a cru devoir confesser hautement la ruine de ses premières espérances; ce n'est pas nous qui blâmerons sa franchise. Mais il y a dans les *Odes et Ballades* autre chose à étudier que les sentiments politiques de l'auteur pendant une période de dix années. Le cinquième livre des *Odes*, très-imparfait sans doute pour ceux qui le jugent du point de vue littéraire,

exprime une série d'idées et de sentiments que M. Hugo semble aujourd'hui avoir complétement oubliés, ou qu'il dédaigne peut-être comme inutiles à la poésie; il y a dans ce cinquième livre, dont le ton général se rapproche plutôt de l'élégie que de l'ode, de sincères espérances, des émotions réelles, des vœux ardents et partis du cœur. Mais la parole, encore inhabile, inexpérimentée, traduit confusément les sentiments et les idées que le poëte lui confie. Les stances marchent d'un pas timide; les strophes osent à peine déployer leurs ailes et rasent d'un vol boiteux le champ d'où elles sont parties. Aussi faut-il une véritable persévérance pour démêler dans ce cinquième livre la grâce et la naïveté de l'émotion, la ferveur et la confiance qui animent le poëte.

Mais si la forme est imparfaite, si le vers bégaye, si l'image trébuche, le cœur du moins joue un rôle réel dans ces modestes élégies. Si nous lui souhaitons un meilleur interprète, nous sommes heureux en même temps de voir que ces stances ne sont pas construites avec des mots, et que le poëte a vécu et senti avant de parler. Fécondé par l'étude attentive de la conscience, ce cinquième livre, qui est plutôt un germe qu'un épi mûr, pouvait s'épanouir en moissons abondantes; mais il n'a reçu ni soleil, ni rosée, et le germe a disparu comme s'il n'eût jamais été.

Il n'y a rien à dire des odes royalistes de

M. Hugo, car ces odes, écrites de seize à vingt-six ans, sont empreintes d'une telle inexpérience, qu'elles seraient depuis longtemps effacées de toutes les mémoires, si l'auteur, en poursuivant sa course lyrique, n'eût reporté naturellement l'attention sur ses premiers débuts. Sans être dépourvues d'intérêt, elles ont plus d'emphase que d'élévation. Les images s'y croisent au lieu de s'entr'aider, et le fracas des mots y déguise rarement la ténuité ou le néant de la pensée. Je n'hésite donc pas à placer les odes que l'auteur appelle politiques fort au-dessous du cinquième livre, car ces odes n'ont rien d'original, ni de personnel. Signées d'un nom qui fût demeuré obscur, elles ne mériteraient aucune attention ; signées du nom de M. Hugo, elles prouvent ce qui était prouvé depuis longtemps, qu'il faut avoir vécu avant de publier sa pensée, et que les convictions monarchiques, pas plus que les convictions démocratiques, ne peuvent dispenser du commerce des livres ou des hommes.

Les quinze ballades ajoutées aux trois recueils précédents et publiées pour la première fois en 1828, marquent dans la carrière de M. Hugo le déplorable passage de la pensée incomplète à l'abolition de la pensée. *La Chasse du Burgrave* et *la Passe d'armes du roi Jean* dépassent en puérilité, en vacuité, tout ce que l'imagination la plus dédaigneuse pourrait rêver. Les autres pièces ont

quelquefois l'air de chuchoter une pensée; mais elles ne tiennent pas leurs promesses.

Ce que présageaient les *Ballades* s'est accompli dans les *Orientales* avec une rigueur effrayante. Les convictions ignorantes mais sincères qui circulaient dans les odes politiques, les sentiments confus qui se laissaient deviner sous le voile brumeux du cinquième livre, ont disparu sans retour, et n'essayent pas même de lutter contre les préoccupations pittoresques ou musicales qui dominent l'auteur. Entre la langue des *Odes et Ballades* et la langue des *Orientales*, il y a un abîme. Autant le poëte vendéen et le rêveur de Chérizy sont inhabiles à traduire ce qu'ils veulent ou ce qu'ils sentent, autant le poëte des *Orientales* est sûr de sa parole. Il dit tout ce qu'il veut, mais je dois ajouter qu'il n'a rien à dire. Tout entier aux évolutions de ses strophes, occupé à les discipliner, à les faire marcher sur deux, sur trois rangs de profondeur, à les dédoubler, à les diviser en colonnes, il n'a pas le loisir de se demander si ces rangs dorés qui éclatent au soleil sont prêts pour la guerre ou pour la parade. Fier de leur docilité, il les contemple d'un œil joyeux, il les couve de son regard, et oublie, dans ce puéril plaisir, la première, la plus impérieuse de toutes les lois qui président à la poésie. Il chante pour chanter, il vocalise, il prodigue les notes graves et les notes aiguës, de minute en minute il change d'octave,

et il méconnaît la substance même de la poésie ; il oublie de sentir et de penser. Chez lui, cet oubli est volontaire et se formule en système. Émerveillé de la ductilité qu'il sait donner à sa parole, il arrive bientôt à croire que la poésie peut se passer d'idées et de sentiments ; et je suis forcé de reconnaître que cette croyance singulière est devenue contagieuse. Les *Orientales* ont paru longtemps aux disciples de M. Hugo le triomphe le plus complet que la poésie pût obtenir. Sans méconnaître la richesse et l'éclat de ce recueil, nous pensons que la poésie proprement dite, la poésie vraie, ne joue aucun rôle dans les *Orientales ;* car la poésie qui ne s'adresse ni au cœur, ni à l'intelligence, qui n'excite aucune sympathie, qui n'éveille aucune méditation, ne mérite pas le nom de poésie, et n'est qu'un jeu d'enfant. Or il n'y a pas une page dans les *Orientales* qui émeuve ou qui instruise, pas une page qui témoigne que l'auteur ait senti ou pensé, qu'il ait vécu de la vie commune, qu'il fasse partie d'une famille, d'un État, qu'il soit capable de joie ou de tristesse, qu'il ait pleuré sur l'isolement ou l'abandon, ou qu'il connaisse le bonheur des intimesépanchements. Les strophes reluisent et se déroulent avec une agilité merveilleuse ; mais le plaisir de cette lecture est un plaisir stérile et ne laisse aucune trace dans la mémoire : en admirant le versificateur, nous cherchons le poëte.

Si M. Hugo, instruit par l'expérience, mécon-

tent de n'être pas compris, se fût proposé l'assouplissement de la strophe comme un moyen et non comme un but ; s'il eût multiplié les formes poétiques dans l'intention de donner à sa pensée plus de grâce ou de légèreté, nous serions le premier à le féliciter de cette résolution. Mais il est évident que dans les *Orientales* la strophe est tout et la pensée rien. L'auteur bâtit des moules innombrables, et quand ces moules sont bâtis, il y verse le métal ardent pour le seul plaisir de le voir couler. Qu'arrive-t-il ? le métal se refroidit et se fige ; mais le bronze en se figeant n'est pas devenu statue.

M. Hugo professe pour la rime un respect religieux, et nous croyons qu'il a raison, car la prosodie de notre langue est trop vague et trop incertaine pour suffire à la mélodie du vers français ; mais M. Hugo se laisse emporter par le respect de la rime bien au delà de la vérité, car il attribue évidemment à la rime la faculté d'engendrer la pensée. L'analogie ou l'identité de désinence lui suggère les plus étranges caprices ; les pensées qu'il énonce ressemblent à une perpétuelle gageure, mais n'ont rien à démêler avec l'intelligence. On dirait que l'auteur n'a d'autre dessein que d'étonner, et qu'il appelle à son aide, pour réaliser ce dessein, l'alliance des idées les plus contraires. La rime ainsi comprise soumet la pensée à toutes les chances de la loterie ; et pourtant c'est la rime seule qui a rempli les moules que M. Hugo avait bâtis

pour les strophes des *Orientales*. C'est la rime qui a convoqué des points les plus éloignés et réuni dans une étreinte inattendue des idées qui ne s'étaient jamais rencontrées. Si M. Hugo s'est proposé l'étonnement, comme terme suprême de la poésie, il a pleinement réussi, et les *Orientales* ont réalisé sa volonté. Mais nous croyons que la poésie, soit qu'elle puise aux sources de l'Orient, soit qu'elle cherche dans l'histoire des nations occidentales le thème de ses chants, est obligée de tenir compte du cœur et de l'intelligence; aussi les *Orientales* sont-elles pour nous un solfége et rien de plus. Nous voyons dans ce recueil un livre utile à consulter pour tout ce qui regarde la partie extérieure de la poésie, et, sous ce rapport, nous ne saurions trop le recommander; mais la partie intérieure de la poésie, la partie la plus sérieuse et la plus difficile, celle qui relève de la conscience, de la réflexion, n'a rien de commun avec les *Orientales*. Entre les quarante pièces de ce recueil, il n'y en a pas une qui soit inspirée par le cœur ou par la pensée, pas une qui soit poétique dans le sens le plus élevé du mot. Toutefois il a fallu un talent singulier pour écrire quatre mille vers où le cœur et l'intelligence ne jouent aucun rôle, et je comprends que M. Hugo s'admire et s'applaudisse dans les *Orientales;* car il voulait éblouir, et ses vœux sont comblés.

Si la rime a livré les *Orientales* à toutes les chan-

ces de la loterie, la doctrine de l'auteur sur la valeur des images n'est pas non plus étrangère à ce malheur. Eclairé par la lecture des poëtes lyriques, M. Hugo a compris que les images, pour venir en aide à la pensée, doivent obéir aux lois de l'analogie. Il avait méconnu cette vérité en écrivant ses odes politiques; mais la pratique de la versification ne pouvait manquer de la lui révéler, lors même qu'il n'eût pas consulté les monuments de la littérature antique. Il a donc respecté fidèlement l'analogie des images en construisant les strophes des *Orientales*. Mais il s'est bientôt exagéré la valeur de l'analogie, comme il s'était exagéré la valeur de la rime. Au lieu de voir dans l'image le vêtement de la pensée, il a fait de l'image quelque chose d'égoïste et d'indépendant; il a suivi l'exemple des statuaires qui ordonnent capricieusement les plis d'une draperie sans tenir compte du nu que la draperie doit traduire en le couvrant. J'avoue que M. Hugo, une fois décidé à suivre cette doctrine, a su la mettre en œuvre avec une rare habileté. Si les images prodiguées dans les *Orientales* ne servent de vêtement à aucune idée, elles sont d'une richesse éclatante, et l'auteur ne leur donne jamais congé avant de les avoir présentées sous les faces les plus variées. A mon avis, il se méprend complétement sur la valeur et le rôle des images; mais il tire parti de son erreur avec une prodigieuse adresse, et je conçois sans peine que son exemple

ait trouvé de nombreux imitateurs. Le succès n'absout pas l'erreur. Si l'image pouvait avoir par elle-même une valeur indépendante, il faudrait rayer de la mémoire humaine toutes les lois de la pensée, toutes les lois de la parole. Les premiers écrivains de la Grèce, de l'Italie et de la France auraient ignoré les éléments du style poétique, et l'admiration unanime qui les a couronnés serait une admiration ignorante; mais la doctrine de M. Hugo ne résiste pas à l'examen. Il est évident que l'image doit obéir à la pensée, lui servir d'ornement et de parure, et qu'elle n'a par elle-même aucune valeur indépendante.

L'application de la doctrine que nous combattons est empreinte à chaque page des *Orientales*, aussi bien que la théorie de la rime féconde; or, l'égoïsme de l'image et la fécondité de la rime ne pouvaient engendrer qu'une série de tableaux capricieux, sans relation logique, sans enchaînement, et tel est en effet le caractère général des *Orientales*. Non-seulement les récits qui veulent être dramatiques se nouent et se dénouent sans acteurs; mais le paysage même où figurent ces acteurs sans âme est un paysage impossible.

Dans les *Feuilles d'automne*, M. Hugo a voulu réhabiliter la pensée et réduire le vocabulaire au seul rôle qui lui appartienne, à l'obéissance; mais il n'était plus temps. Les sentiments naïfs et vrais qui respirent dans le cinquième livre des *Odes*,

étouffés sous le branchage touffu d'une langue ambitieuse, n'avaient pu ni se développer, ni se transformer ; l'amant, devenu père, cherchait en vain au fond de son âme les joies et les espérances qu'il avait chantées. Les *Feuilles d'automne* sont une noble tentative, mais une tentative avortée. Cependant je n'hésite pas à déclarer ce recueil supérieur à toutes les œuvres lyriques de M. Hugo. Quoique l'auteur n'ait réalisé qu'à moitié le dessein qu'il avait conçu, quoiqu'il n'ait pu réhabiliter la pensée selon son espérance et ramener la langue à la docilité, il y a dans le caractère général des *Feuilles d'automne* un aveu honorable que nous devons enregistrer. M. Hugo, malgré le succès éclatant des *Orientales*, a senti qu'il y a, au delà de la poésie extérieure, une poésie moins éclatante, mais d'une beauté plus sérieuse, et il s'est proposé d'atteindre le but qu'il avait entrevu. A notre avis, il est demeuré bien loin de ce but glorieux ; mais la justice nous commande de louer son courage et son espérance.

Le cercle parcouru par l'auteur des *Feuilles d'automne* embrasse un immense horizon ; car le poëte ne se propose rien moins que de chanter les joies de la famille et d'enseigner à l'humanité les devoirs qui la régissent et la destination qui lui est assignée. Si jamais sujet fut vaste et capable d'emporter la pensée dans les plus hautes régions, à coup sûr c'est le sujet des *Feuilles d'automne*.

Pourquoi donc M. Hugo est-il demeuré au-dessous de la tâche qu'il avait choisie? Pourquoi les joies de la famille et la destination providentielle de l'humanité ne trouvent-elles, dans les *Feuilles d'automne*, qu'un écho confus et à peine saisissable? Pourquoi les pensées que le poëte a voulu nous révéler, sont-elles traduites dans une langue obscure dont nous cherchons vainement la clef? Il nous semble que l'achèvement d'un édifice tel que les *Orientales* ne pouvait demeurer impuni. M. Hugo venait d'élever un temple à la parole et d'adorer la rime en toute humilité; il venait de s'agenouiller devant l'image égoïste et de rayer la pensée du livre de la poésie; il fallait que cette idolâtrie fût châtiée tôt ou tard. Le jour où il a voulu écrire les *Feuilles d'automne* et chanter les joies de la famille et le but assigné à l'humanité, le châtiment a commencé. Vainement il essayait d'interroger son cœur, son cœur refusait de répondre, et sa bouche, prodigue de paroles, imposait silence à sa pensée engourdie. C'est là, certes, un enseignement qui mérite d'être médité. Le germe caché dans le cinquième livre des *Odes* n'avait pu être deviné que par un petit nombre de lecteurs. Mais il était permis d'espérer que ce germe se développerait et arriverait à maturité. L'heure de la maturité est venue, et le germe avait disparu. La composition des *Orientales* avait imposé à M. Hugo des habitudes désormais invinci-

bles; le culte exclusif du vocabulaire avait altéré sans retour la pensée du poëte, et l'avait détournée de la vie commune : lorsqu'il a tenté de rentrer dans la famille humaine qu'il avait abandonnée, lorsqu'il a revendiqué son droit de cité parmi les idées qu'il avait désertées, il a trouvé toutes les portes fermées, et c'est à peine s'il a pu entrevoir les hôtes parmi lesquels il voulait être admis. Les idées refusant de l'accueillir, il est retourné parmi les mots.

Et pourtant, je préfère les *Feuilles d'automne* à tous les recueils lyriques de M. Hugo. Ma préférence est facile à expliquer. Si l'auteur, en effet, a été vaincu dans la lutte qu'il avait engagée, sa défaite n'a pas été sans gloire. S'il n'a pas dit ce qu'il voulait dire, ou plutôt si sa parole trop prompte a souvent étouffé, sous son bruyant murmure, les premiers vagissements de sa pensée, nous devons lui tenir compte du vœu qu'il avait formé, de l'espérance qu'il avait conçue. Venues après le cinquième livre des Odes, les *Feuilles d'automne* seraient une énigme impénétrable ; l'esprit se refuserait à comprendre comment le rêveur adolescent, parvenu à la virilité, a sitôt perdu la mémoire de ses premières espérances, comment il a sitôt abandonné le monde de la conscience pour le monde des yeux; mais les *Orientales*, placées entre le cinquième livre des Odes et les *Feuilles d'automne*, répondent à tous les doutes, et nous

expliquent nettement les angoisses intellectuelles de M. Hugo. Si quelque chose nous étonne encore dans les *Feuilles d'automne*, c'est que M. Hugo, après un si long séjour chez le peuple des mots, ait retrouvé dans son cœur quelques traces des sentiments qu'il avait oubliés.

La lecture des *Feuilles d'automne* est féconde en leçons, et projette une vive lumière sur toutes les œuvres de l'auteur. Après avoir étudié d'un œil attentif ce recueil lyrique, dont l'intention générale est si vraie, dont l'exécution est demeurée si incomplète, il est facile de comprendre pourquoi les romans et les drames de M. Hugo offrent des personnages si singuliers. Puisque l'auteur des *Feuilles d'automne* a si mal réussi dans l'analyse de ses propres sentiments, nous n'avons pas le droit de nous étonner qu'il ait échoué, lorsqu'il a tenté d'inventer des hommes, de ranimer les cendres de l'histoire. Lorsqu'il écrivait les *Feuilles d'automne*, il avait en lui-même le modèle qu'il voulait copier; il n'avait à interroger que sa conscience pour traiter complétement le sujet qu'il avait choisi; et pourtant, c'est à peine s'il a esquissé le tableau qu'il avait entrepris; c'est à peine s'il nous a montré un coin de l'horizon immense qu'il nous annonçait. Se connaissant si mal lui-même, comment connaîtrait-il les autres hommes? Impuissant à recueillir les révélations de sa conscience, comment deviendrait-il l'écho du passé? De toutes les for-

mes de la poésie, s'il en est une qui doive atteindre facilement à la vérité, c'est à coup sûr la forme lyrique, car le poëte qui écrit une ode, une élégie, trouve en lui-même, en lui seul, tous les éléments de son œuvre. Qu'il célèbre la gloire de son pays, une bataille gagnée, ou la chute d'une dynastie parjure, il ne prend conseil que de son émotion; il a sous les yeux le modèle qu'il se propose de reproduire. Nulle forme poétique n'est donc plus voisine de la vérité que la forme lyrique. Eh bien, dans les *Feuilles d'automne*, M. Hugo est demeuré très-loin du modèle idéal qu'il avait accepté. Habitué à peindre la couleur qui éblouit les yeux, à mêler dans ses strophes l'azur du ciel et l'azur de la mer, la verdure des chênes centenaires et la verdure des prairies, les sabres damasquinés et les housses brodées d'or des cavales numides, lorsqu'il a tenté de sonder les mystères de sa conscience et d'interroger le monde invisible, lorsqu'il a cherché le thème de ses chants dans la région des idées, le livre qu'il consultait est resté sourd au plus grand nombre de ses questions; c'est à peine s'il a pu épeler quelques phrases de ce livre mystérieux qui n'était pourtant que lui-même. J'ai donc raison d'affirmer que les *Feuilles d'automne* expliquent les romans et les drames de M. Hugo.

Les *Chants du crépuscule* expriment un découragement que ne présageaient pas les *Feuilles d'automne*. Las de la lutte qu'il a soutenue contre sa

pensée rebelle, le poëte retourne à ses puériles habitudes. Il n'essaye plus de peindre le monde intérieur; ou s'il lui arrive de nommer une idée, il se hâte de l'ensevelir dans une draperie de mots innombrables; et sans retrouver l'éclat des *Orientales*, il demeure bien loin de la vérité des *Feuilles d'automne*. L'unité manque absolument aux *Chants du crépuscule;* l'auteur avait annoncé un recueil de poésies politiques, ce recueil est encore à naître; mais il y a çà et là dans le volume publié en 1835 plusieurs pièces qui appartiennent évidemment au recueil que nous n'avons pas. Cependant M. Hugo a tenté de rallier à une pensée unique les éléments contradictoires de ce volume, et d'éclairer d'un jour égal toutes les parties de ce monument lyrique. Mais il a eu beau faire : l'évidence a été plus forte que sa volonté, et les *Chants du crépuscule* ont frappé tous les lecteurs par leur confusion. La préface et le prélude destinés à expliquer l'intention du poëte n'ont fait qu'épaissir les ténèbres qui enveloppaient toutes les pièces de ce volume. Pour le juger, il convient d'étudier successivement trois morceaux de nature diverse qui résument toutes les qualités et tous les défauts du recueil. L'ode dictée après juillet 1830 démontre clairement que M. Hugo ne comprend pas l'État mieux que la famille. Il y a dans cette pièce un grand nombre de vers très-habilement faits, mais il est impossible de deviner quelle pensée régit

l'ode entière; depuis le commencement jusqu'à la fin, ce n'est qu'un entassement confus d'images sans signification. Dans ces strophes si abondantes où les mots disciplinés exécutent si bien toutes les évolutions que le poëte leur commande, je n'aperçois aucune sympathie sincère pour la gloire des armes ou la gloire de la tribune, pour les conquêtes pacifiques ou les conquêtes militaires, pour le développement de la puissance ou de la liberté. Les regrets donnés à la dynastie exilée offraient à l'auteur un point de départ naturel. M. Hugo, qui a chanté les combats de la Vendée, ne devait pas brusquement passer du dévouement royaliste à l'exaltation démocratique; mais il a complétement omis cette transition si nécessaire, il s'est complu capricieusement dans une série de tableaux qui pourraient être déplacés sans inconvénient. En un mot il a écrit sur les trois journées de juillet une ode très-habile et très-insignifiante, pleine de paroles et sans idées. Si toutes les pièces du recueil politique qu'il nous avait promis devaient ressembler à cette ode, nous sommes loin de le regretter.

La pièce adressée à M. Louis B. a été généralement admirée pour la richesse et l'abondance que l'auteur a su y déployer. Sans m'inscrire contre le jugement de la majorité, je crois devoir cependant énoncer des réserves importantes. Oui, sans doute, l'homme qui a écrit cette pièce manie la langue avec une puissance singulière, et dispose à son gré

de la césure, de la rime et de l'image; il trouve pour une idée unique des métamorphoses nombreuses, qui attestent chez lui une connaissance complète du vocabulaire. Mais n'y a-t-il pas parmi les images qu'il emploie un grand nombre d'images triviales? Les passions comparées aux passants qui viennent troubler l'homme pieux dans son asile, la débauche et l'impiété comparées au couteau qui raye le nom inscrit sur la cloche, peuvent-elles être acceptées comme des figures dignes de la poésie lyrique? je ne le pense pas. L'idée première était heureuse, et si M. Hugo n'a pas le mérite de l'avoir trouvée, s'il l'a empruntée à Schiller, il a du moins fait preuve de discernement. Mais cette idée, pour devenir vraiment poétique, demandait un ordre de développements que le poëte français ne semble pas même avoir entrevu. Dans cette pièce, comme dans les *Orientales*, la rime, que M. Hugo paraît gouverner souverainement, l'a souvent emporté bien loin de l'idée qu'il poursuivait; elle a souvent rapproché, sans raison, des images qui ne s'étaient jamais rencontrées dans le même vers. Il est facile, en lisant cette pièce, de se convaincre que M. Hugo, pour disposer de la rime, accepte de son esclave des conditions humiliantes. La rime consent à lui obéir et ne se laisse jamais appeler deux fois; mais elle prescrit à M. Hugo d'abandonner sa pensée à la première sommation. Elle lui obéit; mais, ce qu'elle veut, il faut que le

poëte le veuille à son tour. Dès qu'il l'invoque, elle arrive; mais elle chasse l'idée qu'elle devait encadrer. Une pareille autorité ressemble singulièrement à la servitude; je pense donc que la pièce adressée à M. Louis B. est loin de mériter l'admiration qu'elle a excitée. Elle est, je l'avoue, versifiée avec une rare habileté; mais cette habileté coûte trop cher à M. Hugo pour que nous puissions la louer sans restriction. Plus d'élévation et en même temps plus de sobriété, un choix d'images plus sévère, telles sont les qualités que je voudrais trouver dans cette pièce, et qu'il m'est impossible d'y découvrir. La rime qui prescrit l'oubli de l'idée n'est pas, quoi qu'on puisse dire, une rime obéissante, et l'habileté qui mène à de pareilles concessions n'est pas une habileté complète.

L'avant-dernière pièce des *Chants du crépuscule*, adressée à mademoiselle Louise B., *Que nous avons le doute en nous*, mérite les mêmes reproches. Le sujet choisi par le poëte n'est pas traité. Ce qu'il plaît à M. Hugo d'appeler doute pourrait très-bien s'appeler d'un autre nom. Les images que l'auteur appelle à son aide pour éclairer sa pensée, manquent d'élévation, de sévérité, et font de la douleur qu'il veut raconter une sorte d'enfantillage. Il est impossible, en parcourant les stances de cette élégie, de croire que le poëte ait réellement éprouvé ce qu'il tente de peindre. Il y a tant de coquetterie et de caprice dans les comparaisons

qu'il emploie, les mots jouent un si grand rôle, et l'idée un rôle si mince, que le cœur se refuse à toute sympathie. Cependant le doute, poétiquement compris, est un beau sujet d'élégie ; mais pour traiter un pareil sujet, il faudrait prendre au sérieux les angoisses du doute, et surtout il faudrait distinguer clairement les doutes du cœur et les doutes de l'esprit, car l'incertitude des vérités poursuivies par la science n'est pas une douleur, mais un noviciat ; tandis que la ruine des croyances que la science ne peut établir sur de solides fondements, mais dont le cœur a besoin, est un tourment digne de pitié. M. Hugo semble n'avoir entrevu aucune des conditions du sujet ; il est impossible de démêler, dans la pièce adressée à mademoiselle Louise B., s'il s'agit de l'incertitude des vérités scientifiques ou de la ruine des croyances consolantes. A parler franchement, le doute n'est qu'un prétexte dont M. Hugo se sert pour rimer quelques stances ; il n'y a chez le poëte aucune douleur sincère, aucun regret cuisant, aucun besoin d'épanchement et de confiance. Le doute vague, indéfini, sur lequel il brode des comparaisons ingénieuses, mais choisies au hasard, au lieu d'inspirer l'attendrissement, éveille chez le lecteur un sentiment contraire. On se demande avec dépit s'il est permis de traiter si légèrement une idée si grave, s'il est permis d'assembler, à propos de la douleur, tant d'images coquettes et puériles, et l'on arrive à

croire que M. Hugo ne regrette aucune croyance, que toute croyance lui est inutile ou indifférente, qu'il chante pour chanter, sans avoir à nous révéler aucune douleur sincère. Déplorable conclusion que je voudrais pouvoir effacer, mais dont l'évidence me paraît irrécusable! Voilà pourtant où mènent l'amour et le culte des mots.

Les *Voix intérieures*, publiées l'année dernière, ressemblent à un arrêt prononcé par M. Hugo contre lui-même. Ce recueil, en effet, envisagé littérairement, est certes supérieur aux *Chants du crépuscule*. S'il ne se recommande pas au lecteur par une parfaite unité, du moins il ne révèle pas la même indécision, la même hésitation intellectuelle que les *Chants du crépuscule*. Mais nous devons le dire, et sans doute M. Hugo le sait mieux que personne, les *Voix intérieures* sont bien loin des *Feuilles d'automne* sous le rapport de la vérité humaine, et bien loin des *Orientales* sous le rapport de l'éclat lyrique. Deux sentiments dominent et remplissent ce recueil : l'orgueil et la colère. Assurément il eût été possible de trouver dans l'orgueil et la colère des inspirations sérieuses : mais à quelles conditions ? Ne fallait-il pas que l'orgueil fût légitime, et la colère dirigée contre un ennemi réel ? Or, sur quoi se fonde l'orgueil de M. Hugo ? à qui s'adresse sa colère ? M. Hugo s'admire, et se plaint de n'être pas admiré comme il voudrait l'être ; il accuse de jalousie et de perversité les esprits sincères qui se

permettent de l'avertir lorsqu'il s'égare. Si M. Hugo se contentait d'applaudir de ses propres mains le talent qu'il a montré, nous pourrions nous contenter de sourire à ce puéril délassement; mais son orgueil, tel qu'il l'avoue, tel qu'il l'affirme dans les *Voix intérieures*, mérite une réprimande sévère; car il n'exige pas moins que l'adoration; il prétend à l'omniscience, et voit dans toutes les admirations paresseuses ou rebelles l'ignorance ou l'impiété. Arrivé à ces cimes terribles que le regard peut à peine mesurer, M. Hugo devait rencontrer le vertige, et il l'a rencontré. C'est le vertige qui a dicté l'ode *à Olympio*, c'est le vertige qui a épelé toutes les strophes insensées de cet hymne idolâtre; c'est lui qui a fait de M. Hugo deux personnes, dont l'une s'agenouille devant l'autre : un prêtre qui brûle l'encens, un dieu qui le respire. Pour ceux qui étudient d'un œil attentif les maladies de l'âme humaine, c'est là sans doute un curieux, un attendrissant spectacle; mais en présence d'une pareille métamorphose, en présence de cet homme dieu et prêtre tout à la fois, la critique n'a pas d'arrêt à prononcer, car le malade s'est jugé lui-même. Sans doute, avant de se diviniser, avant de placer son génie sur l'autel et de s'agenouiller devant lui, il a cruellement souffert; avant de s'avouer l'insuffisance de la gloire humaine et de briser la couronne que la foule avait placée sur sa tête, il a dû lutter avec de terribles visions. Le jour où il s'est

cru dieu, il avait épuisé toutes les angoisses de l'orgueil blessé, et il s'est décerné la divinité comme un baume destiné à fermer toutes ses plaies. Le poëte qui se résout à l'apothéose, qui se réfugie dans la divinité, ne relève pas de la critique, qui le plaint sans le juger.

Et pourtant la colère de M. Hugo ne connaît d'autre ennemi que la critique; c'est à cet ennemi seul qu'elle adresse toutes ses invectives, c'est contre lui qu'elle lance ces apostrophes véhémentes qui voudraient exprimer le mépris et qui ne peignent que l'orgueil saignant. Si jamais colère fut injuste et insensée, c'est la colère de M. Hugo; si jamais invectives furent imméritées, c'est à coup sûr les invectives que M. Hugo adresse à la critique. Jamais poëte, en effet, n'a été traité par la critique avec plus de révérence et de ménagements. Si l'on veut bien oublier les premières années de sa carrière, et certes à cette époque il n'était pas encore digne de soulever une discussion sérieuse, on sera forcé de reconnaître que depuis dix ans, c'est-à-dire depuis qu'il a trouvé pour sa pensée un docile interprète, M. Hugo a rencontré pour chacune de ses œuvres une attention unanime, un auditoire courageux, désintéressé, clairvoyant, tel enfin que pourrait le souhaiter le plus beau génie. Il s'est fait autour de chacune de ses œuvres un grand silence, puis un grand bruit; la multitude a écouté, dans un recueillement respectueux, puis, après avoir

entendu, elle a battu des mains ou protesté par ses clameurs contre la valeur des paroles qu'elle venait d'entendre. Mais cette protestation même est un glorieux hommage rendu au poëte; car la multitude ne dédaigne pas celui qu'elle combat, et bien des poëtes, qui ne se plaignent pas, échangeraient, contre la destinée orageuse de M. Hugo, la destinée silencieuse que leur a faite l'indifférence. Sans les tempêtes qu'il a traversées, le nom de M. Hugo n'aurait pas eu le retentissement dont le poëte se plaint aujourd'hui avec une ingratitude singulière. S'il voulait la paix, il devait ne pas quitter la plaine; il a voulu vivre dans la région où vivent les aigles, qu'il se résigne aux périls de son ambition.

L'orgueil et la colère ont été, pour M. Hugo, de mauvais conseillers. Malgré sa rare habileté, le poëte n'a pu donner à ses plaintes furieuses, à ses hymnes agenouillés, un accent capable d'éveiller les sympathies de la multitude. C'est à peine si quelques oreilles empressées ont recueilli ses hymnes et ses plaintes. Toutefois on aurait tort d'attribuer cette indifférence à la nature même des sentiments exprimés par M. Hugo, car chacun de ces sentiments, exprimé avec sincérité, ne manquerait pas d'émouvoir. Mais la forme que leur a prêtée l'auteur des *Voix intérieures* est tellement verbeuse, tellement prolixe, que la sympathie devient impossible. La parole est si abondante, la pensée si rare, les strophes se précipitent à flots si pressés sur l'idée qu'el-

les devraient porter, qu'elles l'engloutissent et la dérobent au regard. A proprement parler, la poésie, telle qu'elle se révèle dans les *Voix intérieures*, est un fleuve sans source et sans rivage. Il n'y a pour elle aucune raison d'être ou de s'arrêter. Le lit qu'elle se creuse est indéfini, sans fond et sans limite. Les lignes qu'elle décrit sont tellement capricieuses, tellement contradictoires, que l'œil le plus persévérant ne peut découvrir d'où elle vient, où elle va. Quand l'ode furieuse ou plaintive commence à bégayer les sentiments du poëte, on dirait qu'elle achève une phrase commencée depuis longtemps, qu'elle récite la péroraison d'une harangue dont les premiers points ne sont pas venus jusqu'à nous ; et quand elle s'arrête, quand elle ferme ses lèvres, nous attendons encore, pour la comprendre, les paroles qu'elle ne prononcera pas. Cette impression, que je traduis avec une fidélité scrupuleuse, dépend évidemment de la forme poétique adoptée par M. Hugo. C'est aux *Orientales* qu'il faut rapporter l'inattention et l'indifférence qui ont accueilli les *Voix intérieures ;* c'est aux strophes amoureuses de leurs ailes bigarrées qu'il faut demander compte du silence et du dédain infligés à l'orgueil et à la colère du poëte. S'il eût prêté à des sentiments injustes un accent simple et franc, il eût été réprouvé, mais écouté.

L'opinion que nous exprimons ici sur les œuvres lyriques de M. Hugo, paraîtra sévère à ses admira-

teurs ; cependant il nous semble difficile que la réflexion ne les amène pas à notre avis ; car personne plus que nous n'est disposé à louer ce qui est louable dans les œuvres lyriques de M. Hugo. Mais malgré notre prédilection hautement avouée pour cette partie de ses œuvres, malgré le mérite éminent des odes qu'il a prodiguées depuis vingt ans, nous ne pouvons fermer nos yeux à l'évidence, et nous sommes forcé de reconnaître que les plus belles odes de M. Hugo n'ont qu'une beauté superficielle et incomplète. Le maniement le plus admirable de la parole ne supplée pas et ne suppléera jamais la sincérité, la profondeur de l'émotion. Or, dans toutes les œuvres lyriques de M. Hugo, où trouver une page qui respire une émotion sincère ? Le cinquième livre des *Odes* semble répondre à la question que nous posons. Mais M. Hugo consentirait-il à être jugé d'après le cinquième livre des *Odes ?* Assurément non. Bien qu'il professe pour toutes ses œuvres un respect religieux, bien qu'il soit décidé à ne rayer, à n'oublier aucun des vers qu'il a signés de son nom, il doit sentir, mieux que nous, que le cinquième livre des *Odes* est plutôt bégayé que chanté. Les sentiments qui circulent dans ce livre sont des sentiments vrais et deviendraient facilement poétiques sous la plume d'un artiste consommé ; mais M. Hugo, lorsqu'il essayait de les traduire, était encore trop inexpérimenté, trop étranger à toutes les difficultés de la langue,

à toutes les ruses de la versification, pour exprimer nettement ce qu'il avait dans le cœur. Les vagues espérances, les mélancoliques rêveries du vallon de Chérizy, confiées au même interprète cinq ans plus tard, seraient sans doute comptées aujourd'hui parmi les monuments les plus purs de la poésie française. Ébauchées par une main inhabile, ces rêveries demeurent comme un enseignement, comme un conseil, et montrent ce que fût devenu M. Hugo, s'il eût acquis la connaissance complète de l'instrument poétique, avant de chanter ses émotions et ses pensées. Oui, sans doute, le cinquième livre des *Odes* mérite d'être médité ; mais, parmi les admirateurs de M. Hugo, en est-il un seul qui voit dans ces *Odes* une série d'œuvres achevées? je ne le crois pas.

Ainsi, les premières années de l'adolescence de M. Hugo, c'est-à-dire l'espace compris entre seize et vingt-deux ans, sont représentées d'une façon très-incomplète dans ses œuvres lyriques. Le rêveur et l'amant n'ont trouvé dans l'artiste qu'un écho infidèle. L'époux et le père ont-ils été plus heureux? les *Feuilles d'automne* sont là pour répondre. Ce recueil nous paraît supérieur à toutes les œuvres lyriques de M. Hugo ; mais si le style des *Feuilles d'automne* surpasse en clarté, en éclat, le style du cinquième livre des *Odes*, qu'il y a loin de l'émotion sincère de l'adolescent aux émotions factices du chef de famille ! Amant agité de troubles

sans nombre, face à face avec un avenir incertain, acharné à la poursuite d'un bonheur qui fuit devant lui, dévoué à des croyances qu'il n'a pas eu le temps de discuter, M. Hugo, de seize à vingt-deux ans, prend la poésie au sérieux, et cherche dans l'art des vers plutôt un soulagement qu'une profession. Il ne dit pas nettement ce qu'il veut dire ; mais du moins il ne parle qu'à son heure, ses vers vont de son cœur à ses lèvres. Plus tard, en écrivant les *Orientales* et les *Feuilles d'automne*, il a mis son cœur et son imagination au service de sa parole impérieuse ; il a voulu que l'émotion et la pensée jaillissent du choc des mots comme la lumière du choc des cailloux. Séduit par le murmure de ses strophes harmonieuses, il a cru qu'il avait asservi la poésie à ses caprices, et qu'à toute heure, dès qu'il lui plairait de chanter, il la trouverait docile et empressée comme les cordes d'une harpe. Applaudi, enivré, il a pris en pitié les hommes qui se donnent la peine de vivre, de sentir et de penser, qui se résignent à toutes les épreuves de l'étude et de la passion, avant de s'adresser à la foule. Mais cette erreur, partagée d'abord par de nombreux disciples, devait avoir un terme, et aujourd'hui les plus fidèles admirateurs de M. Hugo n'essayent pas de soutenir la vérité humaine et vivante des *Orientales* et des *Feuilles d'automne*. Ils ne répudient pas leur premier enthousiasme, ils continuent de louer en toute équité la valeur musicale de ces deux

recueils ; mais ils regrettent avec une entière bonne foi que ces deux magnifiques palais soient inhabités, que l'émotion et la pensée n'animent pas ces chants mélodieux.

Il était permis de croire que M. Hugo comprenait toute la puérilité de la poésie exclusivement musicale. La lutte courageuse qu'il avait engagée contre lui-même, en écrivant les *Feuilles d'automne*, semblait donner à cette opinion le caractère d'une vérité démontrée. Pris au dépourvu, lorsqu'il avait voulu célébrer les joies de la famille, n'était-il pas naturel qu'il rompît brusquement ses habitudes, qu'il répudiât, avec une abnégation courageuse, la gloire illégitime qui l'avait perdu ? En passant de la poésie domestique à la poésie politique, ne devait-il pas se résigner à dépouiller le vieil homme, ou plutôt à recommencer l'apprentissage de la vie humaine, qu'il avait désapprise ? Oui, sans doute, il devait, mais il n'a pas voulu se renouveler. Il a traité la patrie comme la famille, avec une légèreté qui pourrait s'appeler dédain, si elle ne méritait pas le nom d'ignorance. Les *Chants du crépuscule* et les *Voix intérieures*, où brillent çà et là quelques lueurs de pensée philosophique ou politique, ne sont cependant ni moins puérils ni moins vides que les *Orientales*, et rappellent à peine, d'une façon confuse, l'intention sincère mais impuissante des *Feuilles d'automne*. Cette décadence n'a rien, assurément, qui doive nous sur-

prendre. Si le maniement de la strophe n'avait pu dispenser le poëte de l'étude attentive de la vie domestique, comment la pratique de plus en plus savante de la versification l'eût-elle initié à la connaissance des intérêts politiques ou des droits généraux de l'humanité? Si M. Hugo a espéré un seul jour, un seul instant qu'il arriverait, par la seule puissance de sa volonté, à comprendre les questions qu'il n'avait jamais étudiées, il est coupable de folie. Or, les *Chants du crépuscule* et les *Voix intérieures* nous autorisent à croire qu'il a dédaigné l'étude des questions philosophiques et politiques. Quels fruits ce dédain a-t-il portés? Le poëte s'est débattu dans les ténèbres, comme un navire sans pilote et sans boussole. Il a déclamé, sans savoir où l'emportait sa parole; mais il n'a rencontré qu'un auditoire inattentif et indifférent, et le silence de la foule a dû lui montrer qu'il avait épuisé tous les trésors de son ignorance. Il a tiré de la parole tout ce que la parole contenait; s'il ne veut pas se survivre, il est temps qu'il appelle à son aide les idées qu'il a jusqu'ici négligées.

Quoique les trois romans qui ont précédé *Notre-Dame de Paris* soient très-loin d'avoir la même importance littéraire que ce dernier ouvrage, cependant il est indispensable de les étudier avec une sérieuse attention pour comprendre et pour expliquer les transformations successives du talent poétique de M. Hugo. Ces transformations, je le

sais, sont plutôt apparentes que réelles, plutôt superficielles que profondes. Sous la diversité se cache l'identité. Il est facile de remonter de *Notre-Dame de Paris* aux exploits de *Han d'Islande*, et de conclure de *Han d'Islande Notre-Dame de Paris*. Toutefois il n'est pas hors de propos de caractériser les trois premières tentatives qui ont signalé l'entrée de M. Hugo dans la carrière du roman; car ce travail n'est pas moins riche en enseignements que l'analyse de ses œuvres lyriques. Si l'auteur de *Notre-Dame* publiait aujourd'hui *Han d'Islande*, il est certain qu'un tel livre n'obtiendrait aucun succès et ne soulèverait pas même une dédaigneuse opposition. Ce roman n'est, en effet, qu'un mélodrame du troisième ordre, et sans doute il serait oublié depuis longtemps, sans la curiosité qui s'attache aux premiers bégayements d'un écrivain devenu célèbre. Han d'Islande et Spiagudry sont des monstres hideux et n'inspirent que le dégoût. Il est juste d'ajouter qu'Éthel et Ordener jettent sur le récit, d'ailleurs très-vulgaire et très-monotone, qui remplit les neuf dixièmes du livre, une sorte d'intérêt poétique. Assurément il s'en faut de beaucoup qu'Éthel et Ordener puissent passer pour des créations neuves, pour des personnages inventés; telles qu'elles sont pourtant, ces deux figures excitent chez le lecteur une réelle sympathie : car, du moins, ces deux figures appartiennent à la famille humaine, tandis que les autres

personnages du livre résument à plaisir tous les genres de difformité. Si les amours d'Éthel et d'Ordener rappellent à la mémoire la plus paresseuse tous les romans anonymes feuilletés au collége, du moins ces amours sont possibles, et cette qualité, si insignifiante en apparence, mérite d'être signalée dans un livre de M. Hugo ; car l'auteur de *Notre-Dame* a commencé de bonne heure à poser sa fantaisie comme supérieure et même comme contraire à la raison. Quand un de ses personnages est conçu de façon à pouvoir vivre de la vie commune, il faut remercier le poëte de sa généreuse condescendance, de son respect pour le modèle humain. La lecture de *Han d'Islande* ne suscite aucune question sérieuse ; le sujet, la conception et l'exécution échappent à la fois à la louange et au reproche ; et malgré son admiration avouée pour ses œuvres, sans doute M. Hugo n'ignore pas que ce livre est digne, tout au plus, de prendre place à côté de *Barbe-Bleue*. Il y aurait donc de l'injustice à insister sur la nullité de ce roman ; mais il importe de remarquer que la prédilection de M. Hugo pour les monstres s'est signalée pour la première fois dans le roman de *Han d'Islande*.

Dans *Bug Jargal*, nous retrouvons cette prédilection traduite sous une forme moins hideuse, mais avec une persévérance qui indique un système arrêté. Il est impossible en effet de mécon-

naître l'intime parenté qui unit Han d'Islande et le nain Habibrah. Il y a, j'en conviens, plus de nouveauté, plus d'originalité si l'on veut, dans le personnage d'Habibrah ; mais cette originalité, ramenée à sa plus simple expression, n'est, à tout prendre, que l'union de la laideur morale et de la laideur physique. Si Habibrah excite moins de dégoût que Han d'Islande, c'est que la ruse domine chez lui la férocité, c'est qu'il met au service d'un corps incomplet un esprit d'une vivacité, d'une souplesse singulière, c'est qu'il y a dans sa scélératesse un côté savant qui soutient l'attention. L'amour du capitaine d'Auverney pour Marie n'est guère plus neuf que l'amour d'Ordener pour Éthel ; mais, grâce à la richesse du paysage qui encadre cet amour, nous acceptons comme inventé ce que nous avons déjà lu cent fois. Le dévouement et la générosité de Bug Jargal méritent seuls d'être loués, comme un ressort habilement mis en œuvre. Le personnage de cet esclave sublime se distingue par l'animation et la simplicité. Le style de *Bug Jargal* est évidemment supérieur au style de *Han d'Islande ;* mais il ne faut pas oublier que *Bug Jargal,* composé à l'âge de seize ans, a été remanié et refait en grande partie huit ans plus tard, lorsque l'auteur avait atteint vingt-quatre ans : à cet égard, la déclaration de M. Hugo ne laisse aucun doute. Nous avons donc le droit de juger *Bug Jargal,* non comme une ébauche, mais comme une

œuvre corrigée à loisir. Or, la conception de ce roman, bien que supérieure à celle de *Han d'Islande,* ne mérite cependant pas de grands éloges. Biassou et le planteur sang mêlé sont des types de cruauté, de niaiserie poltronne très-maladroitement dessinés. Le style seul, par sa rapidité, par son élégance, par la sobriété des ornements, donne à *Bug Jargal* une valeur littéraire qu'on chercherait vainement dans les personnages.

Le Dernier Jour d'un condamné, écrit presque en même temps que *les Orientales,* résume malheureusement les défauts et les qualités de ce recueil lyrique. Le sujet, pris au sérieux, semblait promettre une étude psychologique ; M. Hugo, sans avoir complétement méconnu les conditions du sujet, a cependant trouvé moyen de le traiter à peu près constamment par le côté visible, extérieur, en indiquant à peine et d'une façon confuse le côté intérieur, invisible, c'est-à-dire le côté le plus important, le seul qui soit véritablement poétique. Il s'est proposé de peindre les tortures morales de l'homme condamné à mort, qui compte, dans son cachot, les heures, les minutes, les secondes qu'il lui reste à vivre. Certes, une pareille donnée était de nature à corriger la prédilection de M. Hugo pour le monde extérieur; il y avait lieu d'espérer qu'en fouillant dans les entrailles de cette idée féconde, il oublierait peu à peu son amour pour le bruit, pour la couleur ; qu'il dés-

qui ne l'a pas faite, et qui l'applique selon la mesure de ses lumières.

Dans *Notre-Dame de Paris*, nous retrouvons en pleine maturité toutes les qualités littéraires qui n'existaient qu'en germe dans les trois ouvrages précédents. Pour être juste envers M. Hugo, il faut le juger comme romancier d'après *Notre-Dame de Paris*, et ne consulter ses autres romans qu'à titre de renseignements. Le roman de *Notre-Dame*, écrit à l'âge de vingt-neuf ans, peut être considéré, sinon comme le dernier mot de l'auteur, du moins comme l'expression d'une volonté longtemps discutée, soumise à toutes les épreuves de la réflexion. Les personnages de ce livre appartiennent-ils à la famille humaine? Nous ne le croyons pas. Le talent littéraire de M. Hugo s'est-il montré dans cette œuvre plus riche, plus varié que dans les romans précédents? Assurément oui. Le style de *Notre-Dame* est incontestablement supérieur au style de *Han d'Islande*, de *Bug Jargal*, du *Dernier Jour d'un condamné;* mais ce style, j'ai regret à le dire, s'est enrichi aux dépens de la pensée. Éthel, Ordener, Marie, d'Auverney, Pepita, ont disparu sans retour, et fait place à des figures habilement dessinées, j'en conviens, mais dont le modèle n'existe nulle part. L'écrivain est devenu plus habile, mais le poëte s'est éloigné de plus en plus de la vérité humaine, sans laquelle il n'y a pas de poésie possible.

Gringoire, destiné, dans la pensée de l'auteur, à personnifier les misères de la condition poétique au xve siècle, n'est qu'une caricature grimaçante, et n'excite, il faut bien le dire, ni le rire, ni la pitié. Il y a dans ce personnage un tel amour de l'avilissement, une dégradation si ardemment acceptée, un si parfait mépris de toute dignité, que toute sympathie pour lui est impossible. Comment, en effet, s'intéresser à un homme qui n'a ni volonté, ni respect pour lui-même, ni force pour combattre la pauvreté, ni confiance dans un pouvoir supérieur au pouvoir humain? Un tel acteur, si toutefois un tel acteur a jamais existé, est indigne d'occuper la poésie. C'est un peu plus qu'un animal domestique, un peu moins qu'un laquais. En vérité, plus je pense à Gringoire, et plus j'ai de peine à comprendre comment M. Hugo a pu être amené à personnifier la poésie dans cette espèce de mendiant qui voudrait être bouffon.

Phœbus de Chateaupers, amoureux de ses éperons et de son épée, charnel, égoïste, arrogant, a sur Gringoire un avantage positif. S'il n'intéresse pas, du moins il a pu être, et c'est un mérite qui n'est pas à dédaigner. Mais que vient faire, dans un roman, un pareil personnage? Si l'oisiveté peut à ce point dégrader les facultés humaines, ce que je ne veux pas nier, à quoi bon mettre en scène un homme qui n'a plus d'humain que le nom? Que Phœbus ressemble à bien des héros de garnison,

je ne le nie pas; mais je ne crois pas que de pareils héros puissent jamais exciter aucune sympathie. Je comprends très-bien que Phœbus de Chateaupers n'aime pas Fleur-de-Lis Gondelaurier, mais je comprends difficilement que la Esmeralda aime Phœbus de Chateaupers; car la beauté, qui suffit à éveiller l'amour, ne suffit pas à le nourrir, et dès les premiers mots, la Esmeralda, sans avoir besoin d'une grande pénétration, doit deviner que Phœbus est un homme sans cœur, un homme indigne d'amour.

Claude et Jehan Frollo, le diacre et l'écolier, ne sont pas si loin de la vérité que Gringoire; mais ces deux personnages, comme celui de Phœbus, me paraissent incapables d'exciter aucun intérêt sérieux. Qu'est-ce en effet que le diacre? Un prêtre que la continence a rendu fou, un malheureux chez qui la chasteté agit comme le vin, que le cri de la chair pousse à la luxure, qui ressemble bien plus à une bête féroce qu'à un homme, sujet digne d'étude pour un médecin, indigne d'occuper la poésie. De telles souffrances sans doute ne manquent pas de réalité; mais toutes les faces de la réalité n'appartiennent pas à la poésie, et si Claude Frollo était accepté comme un personnage poétique, l'imagination, une fois engagée dans cette voie, se flétrirait bientôt. Quant à l'écolier Jehan Frollo, il n'a rien dans son caractère qui égaye le lecteur. Plus rusé que Gringoire, il n'est pas moins avili.

Sa gourmandise et sa paresse entêtée, qui se comprendraient chez un enfant de douze ans, deviennent monstrueuses chez un homme qui touche à la virilité. A proprement parler, Jehan Frollo n'est qu'un reflet de Gringoire. Les espièglerie qu'il conçoit et qu'il exécute sont plus grossières qu'amusantes ; il n'a dans la bouche qu'un vocabulaire emprunté à la joie des halles, et ne parvient pas à dérider les plus indulgents. Je ne devine pas qu'elle a pu être la pensée de M. Hugo en créant cette figure d'écolier.

Je n'ai rien à dire de Fleur-de-Lis Gondelaurier, car l'auteur a dessiné avec une négligence très-pardonnable ce personnage passif. Cette blonde jeune fille, fière de sa beauté, joue un rôle si peu important dans le roman, que M. Hugo était naturellement dispensé d'insister sur le caractère qu'il lui prête. Toutefois il me semble que, sans se rendre coupable de pruderie, elle pourrait reprocher à Phœbus de Chateaupers la grossièreté insolente de ses manières. Une jeune fille élevée sous les yeux de sa mère ne peut prendre pour une marque d'amour la familiarité qui réussit tout au plus auprès d'une aventurière aguerrie.

La Esmeralda et Quasimodo sont évidemment les deux principaux acteurs de *Notre-Dame de Paris ;* c'est sur eux que M. Hugo a voulu concentrer notre attention et notre sympathie ; c'est donc à eux surtout que l'analyse doit s'adresser pour esti-

mer le mérite humain de *Notre-Dame*. Or, il me semble que ces deux personnages, qui, rapprochés l'un de l'autre, ou plutôt opposés l'un à l'autre, produisent une impression plus voisine de l'étonnement que de la sympathie, supportent difficilement l'épreuve d'une étude individuelle. Je ne reproche pas à M. Hugo d'avoir reproduit dans la Esmeralda Fenella et Mignon. Loin de là; je lui reproche d'avoir oublié, dans la création et dans la mise en œuvre de ce personnage, le naturel qui respire dans *Peveril du Pic* et dans *Wilhelm Meister*. La bohémienne de M. Hugo est une figure pleine de fraîcheur et de grâce quand elle entre en scène, mais presque toujours insignifiante, inanimée, dès qu'elle agit et qu'elle parle. Une seule fois il lui arrive d'émouvoir, c'est lorsqu'elle donne à boire à Quasimodo, dans la scène du pilori; quand elle résiste à Claude Frollo, quand elle veut se donner à Phœbus, elle n'a ni la dignité de la pudeur, ni l'énergie de l'amour. C'est une figure peinte, ce n'est pas une femme. Quant à Quasimodo, qui régit le livre entier, c'est une transformation de Han d'Islande et d'Habibrah, transformation puissante, mais fidèle au type que M. Hugo ne perd jamais de vue; c'est un monstre soumis à l'inspiration de la bonté, mais c'est un monstre, et nous ne pouvons consentir à croire que les monstres aient droit de bourgeoisie dans le domaine poétique. L'amour de Quasimodo pour la Esme-

ralda n'est pas un amour humain, c'est le dévouement d'un chien de Terre-Neuve pour son maître. Entre la bohémienne gracieuse et agile comme une abeille, et le sonneur qui résume en lui tous les éléments de la laideur visible, placer l'amour, comme l'a fait M. Hugo, c'est croire que l'étonnement peut remplacer l'émotion, c'est poser l'antithèse comme loi suprême de la poésie. Or, une pareille théorie ne mérite pas même d'être discutée, car elle se réfute d'elle-même.

Est-ce à dire qu'il n'y a pas dans *Notre-Dame de Paris* un mérite éminent? Telle n'est pas notre pensée. L'histoire de Paquette Chante Fleurie, quoique racontée peut-être avec une simplicité artificielle, est cependant pleine d'émotion, et n'appartient pas au monde qu'habitent les personnages du roman. La folie de la Sachette n'est pas moins pathétique. Le dirai-je, cependant? il me semble que dans la peinture du Trou aux Rats, M. Hugo a souvent dépassé les limites de la poésie. Engagé dans une voie vraie, il n'a pas su s'arrêter à temps. Je suis loin de partager l'admiration générale pour la cour des Miracles; toutefois je reconnais que cette scène étrange est décrite avec une singulière puissance; je ne crois pas que cette fange, où s'agitent tous ces mendiants et tous ces voleurs, malgré l'habileté du narrateur, mérite les éloges qu'elle a obtenus; mais je n'hésite pas à proclamer l'énergie des facultés que M. Hugo a gaspillées

dans ce tableau. Je regrette qu'il ait repris, dans *Notre-Dame de Paris*, le plaidoyer qu'il avait commencé dans *le Dernier Jour d'un condamné*. Le chapitre qui s'intitule pompeusement : *Coup d'œil impartial sur la Magistrature*, n'est qu'une déclamation ampoulée, verbeuse, inutile au roman, et réprouvée par le bon sens.

Ce qui domine dans *Notre-Dame de Paris*, ce qui a fait le succès de ce livre, c'est le spectacle. Ce livre a réussi, et cependant il s'en faut de beaucoup que ce soit un bon livre. Il ne s'agit pas de contester un fait accompli, mais bien de l'expliquer. Or, à notre avis, la puérilité de l'œuvre du poëte a trouvé dans la puérilité du goût public un puissant auxiliaire. M. Hugo, en écrivant *Notre-Dame de Paris*, a consulté les instincts de son temps, et c'est pour les avoir consultés qu'il a réussi. Il est très-vrai que la France, il y a sept ans, aimait le spectacle, et préférait la poésie qui se voit à la poésie qui se comprend. C'était là, sans doute, un goût dépravé, un goût que les hommes éclairés combattaient de toutes leurs forces ; mais ce goût était celui de la majorité, et la majorité devait applaudir *Notre-Dame de Paris*. Aujourd'hui, le goût public a changé ; la majorité, instruite par la discussion, s'est ralliée à l'opinion de la minorité, et demande à la poésie autre chose que le plaisir des yeux. Aussi le mérite poétique de *Notre-Dame de Paris* est-il remis en question.

Cependant il ne faudrait pas se laisser emporter trop loin par cette réaction. Si *Notre-Dame*, en effet, n'est pas un beau livre dans le sens le plus élevé de ce mot, il ne faut pas oublier les qualités éclatantes qui distinguent cette œuvre; il y aurait injustice à les méconnaître. A parler franchement, la pierre et l'étoffe sont les principaux, je devrais dire les seuls acteurs de ce livre. Mais jamais la pierre et l'étoffe n'ont été mises en scène avec plus de splendeur, plus de magnificence; jamais la langue n'a trouvé pour les peindre des ressources plus abondantes, plus variées. Si la pierre et l'étoffe ne peuvent remplir le cadre d'un roman, ce n'est pas une raison pour méconnaître le mérite pittoresque de M. Hugo. Dans la peinture, comme dans la poésie, dans toutes les grandes écoles, depuis la florentine jusqu'à la flamande, l'homme joue le premier rôle; la pierre et l'étoffe ne sont, pour Raphaël, Titien et Rubens, que des parties secondaires de la peinture. Oui, sans doute; mais il est juste de proclamer que M. Hugo a traité ces parties secondaires avec une habileté de premier ordre.

L'importance accordée à la pierre et à l'étoffe devait inévitablement entamer, sinon effacer, l'importance de la personne humaine; et, en effet, dans *Notre-Dame de Paris*, l'homme n'est qu'un point sur la pierre; il remplit l'étoffe et sert à la montrer. Il est évident que l'auteur s'accommoderait

bien plus volontiers de la cathédrale sans le diacre et le sonneur, que du diacre et du sonneur sans la cathédrale. Quasimodo et Claude Frollo sont d'un bon effet sous les voûtes de l'église, sur la galerie qui unit les deux tours, sur la dentelle qui les couronne ; il les dessinera donc pour compléter le tableau. Mais ne lui dites pas de placer plus près de vous ces points qu'il a baptisés du nom d'homme ; car, en les rapprochant, il diminuerait l'effet pittoresque de son église ; la pierre et l'étoffe reprendraient le rang qui leur appartient, et le plaisir des yeux, le seul qu'il ait en vue, ne serait plus tel qu'il l'a voulu, exclusif, souverain. C'est là, si je ne m'abuse, le véritable mérite, et aussi le vice réel de *Notre-Dame de Paris*. Dans cette œuvre si singulière, si monstrueuse, l'homme et la pierre sont confondus et ne forment plus qu'un seul et même corps. L'homme sous l'ogive n'est pas plus que la mousse sur le mur on le lichen sur le chêne. Sous la plume de M. Hugo, la pierre s'anime et semble obéir à toutes les passions humaines. L'imagination, éblouie pendant quelques instants, croit assister à l'agrandissement du domaine de la pensée, à l'envahissement de la matière par la vie intelligente. Mais, bientôt désabusée, elle s'aperçoit que la matière est demeurée ce qu'elle était, et que l'homme s'est pétrifié. Les salamandres sculptées au flanc de la cathédrale sont restées immobiles, et le sang qui courait dans les veines de l'homme

s'est glacé tout à coup ; la respiration s'est arrêtée, l'œil ne voit plus, l'âme engourdie a désappris la pensée. Sans doute, pour produire cette singulière illusion, pour agrandir, même pendant un instant, le domaine de la vie intelligente, il faut une grande habileté. Aussi sommes-nous loin de contester l'habileté de M. Hugo ; mais cette illusion, quoique passagère, est funeste à la poésie ; elle détourne la foule des plaisirs sérieux, des plaisirs de l'intelligence, et l'habitue à de puérils délassements.

Et non-seulement la poésie a beaucoup à souffrir de ce renversement des rôles qui appartiennent à l'homme et à la pierre ; mais la langue elle-même ne peut impunément se prêter à l'expression de cette monstruosité. Dès que la pierre occupe la scène, dès que l'homme n'est plus qu'un point, il s'opère dans la langue un renversement de même nature. La partie matérielle de la langue, c'est-à-dire le vocabulaire, réduit en servitude la partie intellectuelle, c'est-à-dire la syntaxe. La poésie, vouée à la pure description, a surtout besoin de synonymes, d'épithètes, il lui faut des phrases touffues, dont le branchage soit impénétrable ; préoccupée de mille détails qu'elle rencontre sur sa route, animée du désir de représenter tout ce qu'elle aperçoit, comment aurait-elle le temps de chercher les lignes principales d'une idée, de les dessiner nettement ? Le vocabulaire s'offre à elle avec des richesses inépuisables ; quoi qu'elle veuille

peindre, il est toujours là pour répondre à l'appel. C'est donc à lui, à lui seul, qu'elle s'adresse en toute occasion : elle trouve dans le vocabulaire des mots qui traduisent tous les caprices de la lumière, toutes les formes des corps, toutes les nuances, tous les rayons, toutes les ombres. Abusée par la complaisance et la docilité du vocabulaire, elle arrive bientôt à croire que la langue est tout entière dans les mots ; et, le jour où elle a besoin d'exprimer une idée étrangère au monde visible, le jour où elle veut parler à l'intelligence de l'intelligence elle-même, elle s'aperçoit, mais trop tard, que le vocabulaire, réduit à ses seules ressources, ne suffit pas à remplir cette tâche. Elle appelle à son secours la syntaxe qu'elle avait si longtemps dédaignée ; mais cette alliée si injustement oubliée refuse de répondre, et la poésie bégaye au lieu de parler. Ce que j'énonce ici sous une forme générale, il est facile de le vérifier en lisant *Notre-Dame*. Il est évident que M. Hugo, en maniant le vocabulaire, a mis en lumière plusieurs faces de notre langue qui jusqu'ici étaient demeurées dans l'ombre, ou qui, après avoir brillé quelque temps, étaient tombées en oubli. Mais il a négligé les lois qui président au maniement du vocabulaire, parce que la connaissance et l'application de ces lois avaient à peine un rôle à jouer dans la peinture de la pierre et de l'étoffe. S'il eût mis les hommes sur le premier plan et l'église à l'horizon, bon gré, mal gré,

il eût été amené à invoquer le secours de la syntaxe; renfermé dans le domaine des choses, il a dû manier exclusivement la partie matérielle de la langue. C'est pourquoi la prose de *Notre-Dame de Paris* est une prose éclatante, mais d'une beauté très-incomplète.

Les drames de M. Hugo sont, à notre avis, la plus faible partie de ses œuvres. Si ce que nous avons dit de ses œuvres lyriques et de ses romans a été bien compris, personne, sans doute, ne s'étonnera de notre sévérité. Le drame est, en effet, de toutes les formes littéraires, celle qui exige le plus impérieusement la connaissance des hommes, et nous avons quelque raison de croire que M. Hugo ne les a jamais étudiés. Nous ne croyons pas, nous sommes loin de croire qu'il ait tenu toutes ses promesses; mais lors même qu'il les eût tenues tout entières, il n'aurait pas encore satisfait à toutes les conditions de la poésie dramatique. La préface de *Cromwell*, où il exposait, en 1827, sa théorie du drame, prouve clairement qu'il a sur la poésie en général, et sur le drame en particulier, des idées fort incomplètes et très-peu précises. Il affirme que partout l'ode a précédé l'épopée, et l'épopée le drame. La seule preuve qu'il apporte à l'appui de cette affirmation, c'est que la Bible est antérieure à Homère, et Homère antérieur à Shakspeare; or, sans parler du drame de Job et du Livre des Rois, qui peut à bon droit passer pour

une épopée, nous trouvons dans la seule patrie de Shakspeare la réfutation de la théorie exposée par M. Hugo ; car Shakspeare est venu avant Milton, qui est venu avant Byron. M. Hugo ne contestera, sans doute, ni la valeur épique de Milton, ni la valeur lyrique de Byron. Que devient donc, en présence de ces deux poëtes éminents, la théorie exposée dans la préface de *Cromwell ?* Il serait facile de trouver dans plusieurs littératures de l'Europe une série d'arguments pareils à ceux que nous fournit l'Angleterre, et de montrer, l'histoire à la main, toute la puérilité des idées que M. Hugo prend pour générales. Mais la critique, en insistant sur le néant de cette théorie, se rendrait elle-même coupable d'enfantillage ; il vaut mieux croire que M. Hugo, désirant écrire pour la scène, a voulu démontrer la supériorité du drame sur toutes les autres formes poétiques. Pour se contenter, pour se prouver à lui-même qu'il avait raison d'abandonner l'ode et le roman et d'aborder la forme dramatique, il lui a paru commode d'affirmer que le drame résume et contient la substance de l'ode et de l'épopée. En vérité, nous aurions mauvaise grâce à le chagriner pour une joie qui ne fait de tort qu'à lui-même. L'histoire n'est pas de son avis ; mais les idées générales de M. Hugo ne relèvent ni du temps, ni de l'espace, et sont par conséquent supérieures à l'histoire. Elles expriment un ordre de vérités qui échappe à tout contrôle, et dont les

éléments ne se trouvent que dans la pensée de l'auteur. Bornons-nous donc à énoncer le démenti donné par l'histoire à M. Hugo, et abstenons-nous de juger le différend.

Arrivé à la théorie du drame, M. Hugo affirme que le drame doit contenir la réalité tout entière, et à ce propos, il trouve bon de nier la valeur dramatique du théâtre grec en se fondant sur l'absence du grotesque. Le grotesque est, selon lui, un élément indispensable de la réalité dramatique, et toute tentative qui a pour but de restreindre l'importance du grotesque, viole une des lois les plus impérieuses du drame. Il y a bien eu en Grèce un certain poëte appelé Aristophane ; mais suivant M. Hugo, Aristophane a tout au plus entrevu l'importance et le rôle du grotesque dans la poésie dramatique. Pour que ce rôle se révélât pleinement et fût compris par les poëtes et par la foule, il fallait que l'humanité eût été gouvernée pendant quinze siècles par la loi chrétienne. Avant Shakspeare et Rabelais, le grotesque n'existait qu'à l'état d'ébauche ; et ce qui le prouve victorieusement, c'est la mesquinerie des œuvres que nous a laissées Aristophane. M. Hugo ne nomme pas ces œuvres ; mais tout le monde sait que *les Nuées* et *les Guêpes* sont d'une timidité sans pareille. Il n'y a pas un homme de vingt ans, familiarisé avec la littérature grecque, qui ne comprenne très-bien que *Pantagruel* et *les gaies Commères de Windsor*

surpassent en hardiesse *les Nuées* et *les Guêpes*. Si quelqu'un se permettait d'énoncer un avis contraire à celui de M. Hugo et de dire qu'Aristophane est aussi hardi que Rabelais et Shakspeare, qu'il a poussé la moquerie aussi loin que la satire et la comédie modernes, M. Hugo, nous n'en doutons pas, aurait une réponse toute prête ; il se bornerait à dire que sa théorie du grotesque, aussi bien que sa théorie générale de la poésie, est supérieure à l'histoire. L'histoire, en effet, qu'elle s'occupe d'Aristophane ou d'Homère, n'est qu'un pur accident, tandis que les théories de M. Hugo sont nécessaires et ne peuvent pas ne pas être. Quoiqu'il lui plaise de dire qu'il a toujours dédaigné de donner à ses œuvres ses préfaces pour bouclier, cependant nous croyons que ses théories dramatiques n'ont été forgées que pour la défense de *Cromwell*, et voilà pourquoi nous refusons de les prendre au sérieux. Ainsi, lorsqu'il ne voit dans la tragédie grecque tout entière qu'un démembrement de l'épopée homérique, nous lui pardonnons de grand cœur de confondre les Titans d'Eschyle, les hommes de Sophocle et les personnages sentencieux d'Euripide. Après avoir traité *les Nuées* et *les Guêpes* comme des œuvres sans importance, il était naturel qu'il mît sur la même ligne le *Prométhée*, l'*Œdipe roi* et l'*Hippolyte*. Dans une discussion vraiment littéraire, de pareilles bévues mériteraient sans doute d'être signalées ; mais il ne faut pas

oublier que M. Hugo, en écrivant la préface de *Cromwell*, n'a voulu prouver qu'une seule chose : que la poésie dramatique est la première de toutes les poésies, et qu'avant Shakspeare cette poésie n'existait pas. Pour arriver à cette conclusion, il n'a pu se dispenser de contredire l'histoire ; mais il est arrivé à la conclusion qu'il avait formulée d'avance, à laquelle il ne pouvait renoncer sans porter atteinte à l'inviolable dignité de sa pensée.

Après avoir balayé comme une poussière inutile et sans valeur la tragédie et la comédie antiques, il lui restait à établir l'identité du drame et de la réalité. Arrivé à ce point, sa tâche devenait plus difficile ; mais il a trouvé moyen d'éluder la difficulté en supposant que cette affirmation est implicitement contenue dans sa théorie générale de la poésie et dans sa théorie du grotesque. Si quinze siècles de christianisme ont été nécessaires au développement du grotesque et de la poésie dramatique, si le grotesque est un élément nécessaire de toute réalité et si le drame, pour demeurer fidèle à son origine, pour se conformer à l'esprit chrétien, doit reproduire tous les éléments aperçus et mis en lumière par le christianisme, il ne peut se dispenser de mêler le grotesque à toutes ses créations. Une argumentation ainsi conçue n'est certainement pas à l'abri de toute blessure et serait frappée à mort par le premier coup sérieux. Qu'il nous suffise de rappeler que les prémices sur lesquelles

s'appuie M. Hugo sont fausses et ne reposent sur aucun témoignage. Il est inutile de nier la conclusion. Sans doute le christianisme a modifié profondément la forme dramatique comme toutes les autres formes de la poésie ; mais entre la vérité de cette modification et la réalité posée comme but suprême du drame, il y a un abîme, et pour combler cet abîme il faudrait d'autres arguments que la préface de *Cromwell*. Pour notre part, nous croyons sincèrement qu'identifier le drame et la réalité n'est pas moins que nier la condition fondamentale de toute poésie, c'est-à-dire l'interprétation.

L'intervalle qui sépare la réalité de la poésie a été si souvent démontré qu'il serait puéril d'insister sur cette vérité, depuis longtemps acquise à l'évidence. M. Hugo croit que le triomphe du drame est de compléter l'histoire, de restituer les parties perdues. Ni les historiens ni les poëtes ne souscriront à cette affirmation ; mais la théorie du drame réel pourra du moins nous servir à juger les drames de M. Hugo. Si les drames de M. Hugo étaient réels, dans le sens le plus rigoureux du mot ; s'ils tenaient toutes les promesses de la préface de *Cromwell*, ils seraient encore selon nous très-loin de la beauté poétique : toutefois ils mériteraient une estime sérieuse. Malheureusement il est facile de prouver qu'ils sont aussi étrangers à la réalité qu'à l'interprétation.

Ce que nous pourrions dire de *Cromwell* s'applique avec une égale vérité aux trois premiers drames destinés à la scène par M. Hugo; aussi trouvons-nous plus convenable d'aborder sur-le-champ *Marion de Lorme, Hernani* et *le Roi s'amuse*. A notre avis, *Marion de Lorme* est de tous les drames de M. Hugo le seul qui renferme quelques-uns des éléments de la poésie dramatique. Marion et Didier, qui occupent le premier plan, expriment leurs pensées sous une forme exclusivement lyrique; mais la nature même de leurs pensées, de leur caractère, pouvait donner lieu à des développements dramatiques. Louis XIII et le marquis de Nangis méritent la même louange et le même reproche. Ils récitent des couplets lyriques, ils ne vivent pas, mais ils pourraient vivre. Quant à la réalité historique de ces personnages, elle ne peut devenir le sujet d'une discussion. Dans la première moitié du XVIIe siècle, le caractère de Didier n'existait pas et ne pouvait exister. Pour qu'un tel caractère devienne possible, il faut que la poésie lyrique ait créé Werther et René, Lara et Childe-Harold; il faut qu'Uhland et Lamartine aient touché les dernières limites de la rêverie. Marion n'est pas seulement infidèle à l'histoire, mais bien aussi au type même de la courtisane. Son malheur se comprend à peine, tant elle paraît avoir oublié ses premiers désordres. Pour que ce personnage fût humainement réel, sinon historiquement, il eût fallu que le spectateur

assistât aux premiers développements de l'amour de Marion pour Didier et vît la passion effacer peu à peu les souillures de la débauche, rajeunir et purifier l'âme de la courtisane. La fierté féodale du marquis de Nangis, sans violer directement l'histoire, n'est cependant pas dessinée d'après la réalité. Il est très-vrai que l'aristocratie portait la tête haute dans les premières années du règne de Louis XIII ; mais elle résistait à Richelieu en levant des armées, et lorsqu'elle avait une grâce à demander, elle ne se présentait pas escortée comme un prince du sang. Louis XIII a été l'esclave de Richelieu, et s'il lui est arrivé de songer à secouer le joug, ce désir chez lui ne s'est jamais élevé jusqu'à la volonté ; mais si faible qu'il fût, il n'avait pas renoncé à l'exercice de son intelligence, et il se dédommageait avec ses favoris de l'autorité despotique du cardinal. S'il ne gouvernait pas dans le sens le plus élevé du mot, il ne s'interdisait pas la raillerie contre le maître de la France. Le Louis XIII de *Marion de Lorme* ne ressemble pas au Louis XIII de l'histoire.

Dans *Hernani*, nous retrouvons tous les personnages, toutes les situations et je dirais volontiers tous les couplets lyriques de *Marion de Lorme*. Didier devient Hernani, Marion dona Sol, le marquis de Nangis don Ruy de Silva. Quant à don Carlos, qui, dans la seconde moitié de la pièce, s'appelle Charles-Quint, il est permis de le considérer comme formé

de la réunion de Saverny et de Laffemas. Lorsqu'il court les aventures, il continue Saverny ; quand la luxure le pousse à la cruauté, il continue Laffemas. Lorsqu'il pardonne, il ne continue ni l'un ni l'autre, et il est supérieur aux deux personnages dont il procède. Si M. Hugo, fidèle aux théories de la préface de *Cromwell*, se fût vraiment proposé, dans *Marion de Lorme* et *Hernani*, de compléter la réalité historique, de restituer les parties perdues, en un mot de ressusciter le passé, certes il n'eût pas écrit deux fois la même pièce avec des variantes à peine saisissables. Il y a si loin de Louis XIII à Charles-Quint, que pour tirer *Hernani* de *Marion de Lorme* il a fallu méconnaître la réalité historique de Louis XIII et de Charles-Quint et c'est en effet le parti auquel s'est arrêté M. Hugo. Après avoir proposé aux poëtes dramatiques la réalité comme but suprême du drame ; après avoir proclamé au nom de cette réalité la mesquinerie de la tragédie et de la comédie, il a traité l'Espagne du XVIe siècle et la France du XVIIe avec un mépris absolu. Ainsi M. Hugo lui-même ne prend pas ses théories au sérieux. Étudiées séparément, les différentes parties d'*Hernani* sont supérieures aux différentes parties de *Marion de Lorme* sous le rapport du style, de la versification. Pourtant la représentation d'*Hernani* excite moins d'intérêt que celle de *Marion*. Les personnages et les situations des deux pièces se ressemblent d'une façon frappante ; mais dans *Her-*

nani l'ode a ses coudées plus franches et l'homme presque tout entier disparaît sous le poëte.

Dans *le Roi s'amuse* l'ode remplace, comme dans *Hernani* et dans *Marion de Lorme*, la réalité historique et la réalité humaine; mais on voit poindre dans cette pièce une idée qui devait plus tard emporter M. Hugo aussi loin de la poésie que de l'histoire. Cette idée consiste à prendre l'antithèse pour pivot de l'action dramatique. Il ne s'agit en effet dans *le Roi s'amuse* ni de la peinture de la cour de François Ier, ni du tableau des passions religieuses qui agitaient la France du XVIe siècle. Le seul but que se propose le poëte est de montrer la débauche sur le trône et la grandeur d'âme sous la livrée d'un fou. Ces deux antithèses résument toute la pièce; et pour les mettre en œuvre, M. Hugo ne craint pas de violer l'histoire, comme il l'a fait dans *Hernani* et *Marion*, pour acclimater l'ode sur la scène. Si, dans cette troisième tentative, il a méconnu, comme dans les deux premières, la condition fondamentale de toute poésie dramatique, le développement des caractères sous la forme d'une action vraisemblable, je dois dire qu'il a déployé dans les couplets récités par Triboulet une grande richesse de versification; mais cette habileté tout extérieure ne saurait effacer le défaut capital de la pièce, la violation simultanée de la réalité historique et de la réalité humaine. Les personnages n'ont pas vécu et ne pourraient pas vivre.

Lucrèce Borgia, Marie Tudor et *Angelo* marquent dans la carrière dramatique de M. Hugo un mépris de plus en plus hardi pour l'histoire et pour la poésie elle-même. Il n'y a pas un écolier de quinze ans qui ne soit en état de relever les erreurs historiques volontaires ou involontaires qui abondent dans ces trois ouvrages, et ce serait folie de vouloir les récapituler; mais il y a dans ces trois pièces, dont la troisième vaut moins que la seconde et la seconde moins que la première, un défaut plus grave que le mépris ou l'ignorance de l'histoire : c'est le mépris ou l'ignorance de la nature humaine; c'est l'antithèse substituée constamment au développement des caractères. L'amour maternel sous les traits d'une femme incestueuse et adultère, un aventurier entre l'alcôve royale et la hache du bourreau, l'amour chaste, idéal dans le cœur d'une femme qui vend ses caresses, telles sont les antithèses que M. Hugo a prises pour thèmes dramatiques et qu'il a développées avec le secours du poignard et du poison, du décorateur et du machiniste. Ces trois drames n'appartiennent ni à l'histoire ni à l'humanité, et ne rachètent pas même l'invraisemblance des caractères par la séve lyrique qui circulait dans *Marion de Lorme*, dans *Hernani*, dans *Triboulet*. Une fois engagé sur cette pente de plus en plus glissante, où s'arrêtera M. Hugo ?

Tombé de l'ode à l'antithèse, de l'antithèse au spectacle, M. Hugo consentira-t-il à se renouveler?

trouvera-t-il moyen d'appliquer les richesses de son vocabulaire à des œuvres durables, à des monuments vraiment beaux, qui excitent chez le lecteur autre chose que l'étonnement, qui éveillent les sympathies de la multitude et obtiennent l'approbation des hommes lettrés ? Il possède aujourd'hui un admirable instrument ; il a prouvé depuis vingt ans, dans des œuvres nombreuses, mais incomplètes, toute l'étendue, toutes les ressources de son habileté : le temps est venu pour lui d'employer cet admirable instrument autrement qu'il n'a fait jusqu'ici. Ses odes, ses romans et ses drames, sont écrits avec des mots, et ne relèvent ni de l'intelligence ni du cœur. Cette vérité, si évidente pour nous, deviendra, nous en avons l'assurance, de plus en plus populaire ; avant un an peut-être, la critique n'aura plus besoin de la répéter ; la conviction qui nous anime à cette heure sera partagée par les disciples mêmes de M. Hugo. Ses plus fervents, ses plus fidèles admirateurs, comprendront que la poésie n'est pas tout entière dans les évolutions de la parole, et abandonneront le chef qu'ils ont suivi jusqu'ici, s'il persiste à se renfermer dans le culte exclusif du vocabulaire. Mais ce n'est pas à trente-six ans qu'il est permis de renoncer à se renouveler. Les métamorphoses que nous conseillons, que l'évidence prescrit à M. Hugo, sont d'ailleurs de telle nature, qu'il n'aura qu'à vouloir pour se transformer. Il est

maître de la langue, il dit tout ce qu'il veut ; que lui manque-t-il ? d'avoir quelque chose à dire. Pour atteindre à la véritable éloquence, pour rebâtir sa gloire chancelante sur une base solide, il faut qu'il se résigne à vivre dans la société des livres et des hommes. La vie proprement dite, la pratique des passions humaines, l'analyse des intérêts qui dirigent la multitude ignorante, des espérances qui soutiennent les esprits éclairés est la première épreuve qu'il doit s'imposer. La versification n'a plus de secrets pour lui ; le cœur de l'homme est plein de mystères qu'il n'a pas même entrevus. S'il a le courage de sonder ces problèmes, dont il ne paraît pas soupçonner l'existence, s'il se résout à étudier la conscience humaine, où se nouent et se dénouent tant de drames ignorés et terribles, je ne doute pas qu'il ne parvienne promptement à se régénérer, à rallier les admirations infidèles. Quand il aura vécu de la vie commune, quand il se sera mêlé aux mouvements qui entraînent la société, aux luttes qui divisent les familles et les États, il reparaîtra dans la poésie lyrique, dans le roman, dans le drame, avec des forces nouvelles, et nous ne serons plus obligé de le gourmander sur sa puérilité.

Toutefois la pratique de la vie commune ne suffirait pas à compléter la régénération que nous espérons. Cette première épreuve pourrait tout au plus servir à transformer le talent lyrique de

mais l'histoire interprétée par la vie de chaque jour, éclairée par l'étude générale de l'humanité, offrirait à M. Hugo une source inépuisable de créations. A l'heure où nous parlons, il doit sentir mieux que nous combien il lui importe de se renouveler. Ses invectives furieuses contre la critique, ramenées à leur plus simple expression, ne signifient pas autre chose. S'il avait la conviction d'être dans le vrai, s'il ne doutait pas de lui-même, il ne se laisserait pas emporter à tous ces mouvements de colère imprudente; s'il était sincèrement pénétré de l'injustice des attaques dirigées contre lui il abandonnerait au temps, à la vérité, le soin de le venger. Sa colère, bien comprise, n'est qu'un aveu. Depuis vingt ans, il combat pour la célébrité, pour la popularité de son nom; il croyait avoir touché le but, et il comprend qu'il s'était trompé. Il avait pris pour la poésie une ombre vaine, qu'il a longtemps poursuivie et qui lui échappe. Il faut recommencer la lutte ; il faut, à trente-six ans, s'engager dans une voie nouvelle. Sa colère contre ceux qui lui annoncent la vérité n'a donc rien d'étonnant; c'est un cri d'angoisse, un cri de révolte; la douleur est féconde en enseignements, et nous sommes sûr que M. Hugo, rentré en lui-même, comprendra comme nous toute la puérilité de ses œuvres. Les hommes qu'il accuse de méchanceté ne seront bientôt pour lui que des amis sincères, mais sans pitié pour l'erreur. Après les

avoir maudits, il les remerciera. Il a connu la gloire à l'âge où des poëtes du premier ordre hésitaient encore à publier leurs pensées; oublier cette gloire, qu'il croyait si solidement assise, sera sans doute pour lui un cruel sacrifice. Mais quel homme à trente-six ans désespère de l'avenir ? Les œuvres que M. Hugo produira dans la seconde moitié de sa vie le consoleront de la guerre qu'il a soutenue. Qu'il renonce à la puérilité, qu'il grandisse en se régénérant, c'est notre vœu et notre espérance; nous oublierons sa défaite et nous applaudirons à sa victoire.

1838.

VI.

ALFRED DE VIGNY.

Ouvrez au hasard les histoires et les biographies; prenez, dans les récits du passé qui sont venus jusqu'à nous, la vie d'un général d'Athènes, d'un tribun de Rome ou d'un peintre de Florence ; au milieu des contradictions sans nombre, parmi les inconciliables démentis dont se compose cette vérité prétendue, si difficile à établir, et vraie de tant de manières, un point, j'en suis sûr, vous frappera, comme moi, par l'harmonieuse unanimité des témoignages; c'est que, dans la vie antique, aussi bien que dans la vie moderne, il est arrivé rarement aux esprits d'élite, aux hommes choisis et prédestinés, de rencontrer du premier coup la route qu'ils doivent suivre, hors de laquelle il n'y a pour eux ni gloire, ni bonheur, ni force, ni enthousiasme. Pour ceux qui se contentent de vivre et de passer sans laisser de traces, toute voie, quelle

qu'elle soit, est bonne et prospère. Dans quelque sens qu'ils marchent, leurs pas sont assurés de toucher le but; car ils n'ont pas d'autre dessein en tête, d'autre espérance au cœur, que de finir après avoir duré, de s'endormir après la veille, d'oublier dans un sommeil sans rêves les fatigues du jour. L'histoire et la philosophie n'ont rien à faire avec cette humanité sans âme, et l'abandonnent sans regret, en se bornant à constater sa place et son rôle sur les cartes géographiques. Mais, parmi les esprits qui doutent et qui cherchent, quelles épreuves douloureuses, quels pénibles tâtonnements avant de saisir le fil qui doit les sauver! quels flots tumultueux, quelles vagues furieuses à dompter, avant de voguer à pleines voiles et de creuser un sillon lumineux et paisible!

Je ne sais pas si l'histoire, qui, de siècle en siècle, est remise en question, réduite en cendres, puis reconstruite sur nouveaux frais, pour se disperser, cinquante ans plus tard, en de nouvelles ruines, je ne sais pas si cette grande école des peuples et des rois, comme on la nomme en Sorbonne, doit un jour réaliser les utopies du bon abbé de Saint-Pierre, et nous donner la paix perpétuelle; si désormais la lecture assidue d'Hérodote et de Salluste doit suffire à terminer les révolutions à l'amiable : ma conviction à cet égard est encore, je l'avoue, très-incomplète. Mais je vois dans l'histoire une leçon salutaire : l'âme se con-

sole et se rassérène au spectacle des tristesses qui ont précédé la nôtre.

Et ainsi je ne lis jamais sans attendrissement un des livres les plus savants de l'Angleterre, la vie des poëtes anglais par Samuel Johnson. Je lui pardonne volontiers son pédantisme gourmé, l'emphase guindée de ses doctrines, et le puritanisme de son goût, en faveur des anecdotes et des traditions qu'il a recueillies avec une religion laborieuse. Milton maître d'école! Savage écrivant dans la rue, ou dans une taverne enfumée, sur un papier d'emprunt, les lambeaux désordonnés de ses poëmes! savez-vous beaucoup de romans aussi riches en émotions?

Bien qu'on ne doive toucher à la biographie d'un homme vivant qu'avec une extrême réserve, il ne sera peut-être pas sans intérêt et sans utilité d'ajouter à tant d'exemples mémorables, un exemple nouveau que nous avons sous les yeux.

Quand je saurais jour par jour toute la vie intérieure et personnelle d'Alfred de Vigny, je me garderais bien de la publier; ce serait, à mon avis, une indiscrétion sans profit pour le public, pour le poëte ou le biographe. Je crois d'ailleurs qu'on a fort exagéré dans ces derniers temps l'importance des anecdotes littéraires, qu'on a souvent cherché dans des circonstances indifférentes l'explication ingénieuse, mais forcée, d'un poëme ou d'un roman dont l'auteur lui-même n'aurait pas

su indiquer la source. Et je m'assure, par exemple, que si l'auteur d'*Hamlet* revenait parmi nous, il s'étonnerait fort à la lecture des pages de Tieck et de Gœthe, qu'il désavouerait naïvement toutes les intentions métaphysiques que la critique allemande a baptisées de son nom.

L'auteur de *Cinq-Mars* est né à Loches, en Touraine, en 1798. Sa première éducation, commencée au Tronchet, vieux château, en Beauce, que possédait son grand-père, s'est achevée sans éclat dans un collége de Paris. En 1814, il entra dans la première compagnie rouge comme lieutenant de cavalerie; plus tard, il passa dans un régiment d'infanterie, et se retira en 1828, capitaine du 55e de ligne, après quatorze ans de service.

Si l'on excepte la campagne de 1823, que les bulletins fanfarons du prince généralissime ont vainement essayé de travestir en une guerre sérieuse, il n'a guère connu de la vie militaire que la monotonie et la sujétion. Élevé sous le consulat et l'empire, au milieu des idées belliqueuses qui nourrissaient alors la jeunesse, dans un temps où toutes les fortunes commençaient par une épaulette, et finissaient par un boulet ou par le bâton de maréchal, quand vint la restauration avec ses quinze années de paix extérieure et de luttes intestines, son éducation, comme celle de tant d'autres, se trouva sans destination, sans avenir. Il avait rêvé dans ses lectures de collége les dangers du champ

de bataille; mais Napoléon avait laissé aux Bourbons une nation lasse de gloire et de despotisme. Toute l'activité de l'esprit français se portait vers des conquêtes plus pacifiques et plus durables, on le croyait du moins, que celles du général d'Italie.

Que faire alors? Fallait-il se précipiter servilement à la curée des places? Mieux valait, à coup sûr, pour un homme de recueillement et de pensée, garder la vie militaire, la vie de garnison, la vie de caserne, qui a le même charme, ou, si l'on veut, les mêmes ennuis studieux et fertiles que la vie monastique. Des deux côtés, c'est la même obéissance passive à des règles quotidiennes dont l'interprétation et la légitimité sont soustraites à l'examen et au libre arbitre. Au couvent et à la caserne, on trouve une vie toute faite, une journée divisée, heure par heure, en compartiments réguliers et immuables. Rien n'est laissé au caprice. Dans cette condition, l'esprit, selon sa force et sa portée, cède et s'endort quelquefois pour ne jamais se réveiller, ou bien lutte contre la vie qu'on lui impose, se replie sur lui-même, se contemple et se consulte, et, n'ayant rien à faire avec les choses du dehors, puisqu'il n'y peut rien changer, se compose à son usage une solitude parfaite, un complet isolement que la foule ne peut troubler; il acquiert, dans ce combat assidu, une énergie nouvelle et prodigieuse : s'il ne succombe

pas à la tâche, il est assuré d'un prix glorieux, d'une haute estime de lui-même, et d'un immense pouvoir sur les autres.

Tel fut le choix d'Alfred de Vigny, depuis 1814 jusqu'en 1828. Il a écrit, dans sa vie errante, les différents poëmes publiés d'abord en 1822, 1824 et 1826, et réunis pour la première fois dans un ordre logique en 1829. N'ayant d'autre lecture qu'une Bible et un volume où il inscrivait fidèlement ses projets et ses pensées, il composait dans ses moments de loisir, entre l'exercice et la parade, *Dolorida, Moïse, le Déluge* ou *la Neige*. De cette sorte, la poésie n'a jamais été pour lui une profession régulière, mais bien un délassement, un refuge.

C'est à Oléron, dans les Pyrénées, petite ville de la montagne, près d'Orthez, que lui vint la première idée de *Cinq-Mars*. Quand il pouvait obtenir un congé de quelques semaines, il venait à Paris feuilleter les mémoires du XVIIe siècle, le cardinal de Retz et madame de Motteville; il s'initiait par de courageuses lectures à l'histoire de Louis XIII sous Richelieu. C'est à Paris, en 1826, que fut écrit et publié *Cinq-Mars*, qui, depuis, a été réimprimé trois fois, et dont le succès est aujourd'hui consacré.

En 1828, rentré dans la vie civile, Alfred de Vigny porta toute son attention sur la réforme du théâtre, et avant d'aborder personnellement la

scène, crut devoir naturaliser chez nous quelques pièces anglaises. Il traduisit *Othello*, qui fut joué le 22 octobre 1829. Il traduisit également *le Marchand de Venise*, qui allait être représenté à l'Ambigu, lorsque M. de Montbel opposa son veto, et le privilége du Théâtre-Français, qui seul alors partageait avec l'Odéon le droit de jouer des pièces en vers. En 1830, il écrivit la *Maréchale d'Ancre*, qui fut représentée le 25 juin 1831. Enfin, l'année dernière, il commençait *Stello*, achevé cette année seulement.

Ainsi la vie d'Alfred de Vigny se divise en trois parties bien distinctes : son éducation, sous le consulat et l'empire ; ses travaux littéraires et sa vie militaire, sous la restauration ; et depuis 1828, une solitude volontaire et laborieuse.

Depuis 1814 jusqu'en 1828, pour contenter sa famille, pour ne pas briser brusquement des engagements qui lui donnaient un état dans le monde, pour éviter le reproche d'inconséquence et de légèreté, il est demeuré au service, sans renoncer pourtant à ses études de prédilection. Mais, selon toute apparence, cette situation violente lui a été profitable. S'il avait eu à Paris des loisirs paisibles, peut-être se fût-il mêlé aux réunions, aux coteries littéraires qui partageaient les salons de la restauration ; peut-être eût-il été obligé de jeter sa voix dans la balance, au milieu des débats sur la liberté de l'art. Sa plume n'aurait pu refuser

quelques gouttes d'encre aux poétiques et aux préfaces du temps. Or, malgré la prodigieuse dépense d'esprit, grâce à laquelle les athénées littéraires de la restauration ont su pendant dix ans occuper leur auditoire, j'ai quelque raison de croire que ces éternelles dissertations sur le goût et le génie, sur Boileau et Shakspeare, sur le moyen âge et l'antiquité, sur la génération logique et la succession historique des formes poétiques, ont porté à l'art plus de dommage que de profit. Si la régénération du théâtre est prochaine, je pense que le plus sûr moyen de la hâter n'est pas de savoir si Sophocle procède d'Homère, si Rabelais et Callot n'ont pas trouvé dans Aristophane le type éternel de la bouffonnerie qu'on attribue, je ne sais pourquoi, au développement du christianisme.

Ombres des rhéteurs d'Athènes et de Rome, si vous assistiez aux séances de nos modernes académies, combien vous deviez être jalouses de nos périodes harmonieuses, de nos incises perfides, qui font à l'impatience et à la curiosité une guerre de buisson! Vos entrailles n'ont-elles pas tressailli de joie, votre cœur n'a-t-il pas battu de reconnaissance et de fierté, en voyant comme nous avons dignement profité de vos leçons? N'avez-vous pas cru que les beaux jours du Bas-Empire allaient renaître? N'espériez-vous pas que toute la France allait se transformer en professeurs, et que bientôt dans le mutuel étonnement, dans la mutuelle extase

où les jetterait leur infaillible éloquence, ne trouvant plus à se faire ni questions ni réponses, ils termineraient la discussion par d'unanimes applaudissements?

Ne valait-il pas mieux cent fois, comme fit Alfred de Vigny, vivre de poésie et de solitude, chercher la nouveauté du rhythme dans la nouveauté des sentiments et des pensées, sans s'inquiéter de la date d'une strophe et d'un tercet, sans savoir si tel mètre appartient à Baïf, tel autre à Coquillart? Que des intelligences nourries de fortes études examinent à loisir et impartialement un point d'histoire littéraire, rien de mieux. Mais se faire du passé un bouclier pour le présent, emprunter au XVIe siècle l'apologie d'une rime ou d'un enjambement, transformer ces questions toutes secondaires en questions vitales, c'est un grand malheur à coup sûr, une décadence déplorable, une voie fausse et périlleuse.

Qu'arrivait-il, en effet? c'est qu'en insistant sur le mécanisme rhythmique, on avait réduit la poésie à des éléments matériels trop facilement saisissables : en six mois on apprenait les secrets du métier, on savait l'ode, la ballade ou le sonnet, comme l'équitation ou le solfége. Ç'a donc été un grand bonheur pour Alfred de Vigny de vivre, jusqu'en 1828, au milieu de son régiment plutôt que parmi les sociétés littéraires de Paris, qui s'efféminaient dans de mesquines arguties. Suivons

maintenant le développement de ses travaux et pesons la valeur de ses titres.

Entre tous les mérites qui distinguent les *poëmes*, celui qui m'a d'abord frappé, c'est la vérité naïve et spontanée des sujets et des manières, l'opposition involontaire et franche, et, si l'on veut, l'inconséquence des intentions et des formes poétiques, l'allure libre et dégagée des pensées et des mètres qui les traduisent, l'inspiration nomade et aventureuse, qui, au lieu de circonscrire systématiquement l'emploi de ses forces dans une époque de l'histoire, dans une face de l'humanité, va, selon son caprice et sa rêverie, de la Judée à la Grèce, de la Bible à Homère, de Symetha à Charlemagne, de Moïse à madame de Soubise.

Prise et pratiquée de cette sorte, la poésie, je le sais, même en lui supposant un grand bonheur d'expression, est moins assurée de sa puissance ; chaque fois qu'elle veut agir sur le lecteur, elle commence une nouvelle tentative, elle ouvre et fraye une autre voie ; elle a besoin, pour être bien comprise, d'une attention sévère, et presque d'une éducation toute neuve. Si, au contraire, adoptant la méthode commune, elle convertissait le travail de la pensée et de la parole en une sorte d'industrie; si, après avoir concentré les regards sur un ordre particulier d'émotions et d'idées, elle faisait servir cette première leçon à l'intelligence de ses autres conceptions constamment fidèles à un type identique, sans doute elle

aurait moins de soucis et d'inquiétudes. Mais en renonçant à ces métamorphoses, croyez-vous que la poésie n'abdique pas sa mission et son autorité? Ne craignez-vous pas qu'elle ne se flétrisse, en cessant de se renouveler?

Eloa rivalise de grâce et de majesté avec les plus belles pages de Klopstock. Le sujet, qui se trouve à l'origine de toutes les histoires et de toutes les poésies, qui domine toutes les cosmogonies et toutes les religions, qui se montre dans les mahaghavias de l'Inde, dans l'Évangile et le Coran, dans Faust et dans Manfred, dans Marlowe et dans Milton, l'idée première et féconde d'*Eloa*, qui a traversé déjà, sans s'appauvrir ou s'épuiser, tous les âges de l'humanité, avait besoin, pour intéresser un public causeur et dissipé comme le nôtre, du charme des détails et de l'exécution ; or, ce drame dont la scène et les acteurs, l'exposition, la péripétie et le dénoûment n'ont qu'une vérité idéale et absolue, ce drame intéresse d'un bout à l'autre, comme *le Paradis perdu* et *la Messiade*.

Moïse est une magnifique personnification du génie aux prises avec l'obéissance ignorante. Quand le prophète législateur parle à Dieu face à face, et se plaint de sa puissance et de sa solitude, quand il raconte à son maître la tendresse qui le fuit, l'amitié qui s'agenouille au lieu d'ouvrir les bras, je ne sais pas une âme sérieuse à qui le spectacle d'une si poignante misère n'arrache des larmes.

Dolorida est une création pathétique; cependant, j'ai souvent regretté l'emploi trop fréquent de la périphrase poétique. Je voudrais plus de naïveté, plus de franchise dans l'expression. Je pardonne l'élégance laborieuse dans le développement d'un sentiment personnel, dans une action étendue où le poëte peut intervenir pour son compte; mais quand on resserre toute une tragédie en deux cents vers, on ne saurait aller trop vite au but, et alors il convient d'employer le mot propre et d'appeler les choses par leur nom. Au reste, ce défaut, que je blâme en toute sincérité, est, pour la plupart des lecteurs, une qualité précieuse. Mais je garde mon avis.

Madame de Soubise me plaît moins que le reste du recueil. Il me semble que l'intérêt s'éparpille et s'égare dans les puérilités de l'exécution. On dirait un pastiche de vieilles ballades écrites sur vélin et enluminées d'or et de carmin. C'est de la ciselure rhythmique, mais non pas sévère et simple comme les buis d'Albert Durer ou les médailles de Benvenuto. C'est presque un jeu de patience, un défi oisif que l'auteur se porte à lui-même, dont il se tire à merveille, mais auquel il a bien fait de renoncer.

J'aime mieux *la Neige* et *la Sérieuse*. Le *Déluge*, malgré la gravité de quelques pages, pèche en général par la confusion. On n'y trouve ni la grandeur théâtrale et gigantesque de Martin, ni la sé-

vérité précise et pure du Poussin. *Symetha* et *le Bain d'une dame romaine* rappellent la manière d'André Chénier.

D'où il suit que les poëmes d'Alfred de Vigny, compensation faite des défauts et des qualités, sont un recueil précieux à plusieurs titres, original dans la pensée, élégant dans l'exécution, un beau et durable monument.

Cinq-Mars n'a pas conquis d'abord l'attention et la sympathie qu'il méritait. Pourtant c'est une tragédie simple et rapide. Trois acteurs seulement remplissent la scène : Richelieu, Louis XIII et M. le Grand. Le cardinal ministre, pour combattre l'influence d'Anne d'Autriche, donne au roi qu'il gouverne un favori de sa main, Henri d'Effiat. Il veut en faire l'instrument docile de ses volontés ; mais le rusé chat s'est trompé dans ses calculs : la créature du cardinal s'ennuie bientôt de sa servitude dorée, et devient le rival de son maître. Il épie l'impatience maladive du roi, et lui confie le projet d'assassiner le ministre, de rendre à la couronne son indépendance, et de sceller les marches du trône dans le sang de Richelieu. Louis XIII, fatigué de voir tous les jours sa faiblesse traduite en volontés hautaines et despotiques par le cardinal qui règne sous son nom, laisse échapper un cri de joie, comme un écolier qu'on délivre de la férule. Richelieu devine le complot ; le roi trahit Cinq-Mars, et la tête du malheureux roule sur l'échafaud.

Rien de plus. Anne d'Autriche, Marie, de Thou, ne viennent qu'épisodiquement, mais sont tracés de main de maître. Une reine délaissée par un roi sans maîtresse, une jeune fille aimée par un aventurier qui joue sa tête contre un trône pour l'y asseoir, une amitié antique, digne des héros de Plutarque, voilà ce qui complète ce beau récit.

Urbain Grandier, qui remplit plusieurs chapitres, n'est qu'un développement du caractère de Richelieu; peut-être pourrait-on demander, pour l'harmonie générale de la composition, que les proportions de cet épisode fussent réduites; mais, à ce compte, nous perdrions toutes les inquiétudes paternelles de Granchamp. Je ferai les mêmes réserves pour l'entretien de Milton et de Corneille.

Depuis madame de Staël et Châteaubriand, on n'avait pas eu en France un roman écrit d'un style aussi pur, aussi châtié que *Cinq-Mars*. Il semblait que la prose proprement dite, la prose littéraire, eût déserté le domaine de l'imagination, et se fût réfugiée dans l'histoire. *Cinq-Mars* a rappelé la prose de son exil. Si l'on peut y blâmer parfois l'exubérance des images, il faut reconnaître qu'en général toutes les pages de ce beau roman se distinguent par la limpidité de la parole et aussi par des négligences de bon goût.

Bien qu'*Othello* soit un beau travail de versification, cependant, je l'avouerai, j'eusse mieux aimé de toute manière qu'Alfred de Vigny abordât le

théâtre en son nom, sans gaspiller son talent sur des œuvres, admirables sans doute, mais écrites, il y a deux siècles, pour une cour érudite et guindée, pour Élisabeth qui lisait l'hébreu et parlait latin. Or, à coup sûr, bien que le rire vieillisse et que les larmes soient éternelles; bien qu'Aristophane et Plaute soient aujourd'hui fort obscurs, tandis qu'Euripide et Sophocle sont aussi clairs encore que s'ils avaient écrit la semaine dernière, cependant, il y a dans *Othello* plusieurs parties hérissées de concetti très-bien placés au Théâtre du *Globe*, ou dans les Nouvelles de Giraldi, mais aujourd'hui fort dépaysés. Il faut étudier Shakspeare comme on étudie Paul Véronèse, traduire *Othello* comme on copie un morceau de *Noces*; mais s'en tenir à l'étude et ne pas vouloir ressusciter, au XIXe siècle, l'école vénitienne, ou la poésie anglaise du siècle d'Élisabeth.

La destinée aventureuse et tragique de Leonora Galigaï venait d'elle-même se placer après la fin sanglante de *Cinq-Mars*. La pièce est bien construite, bien divisée, bien écrite. Mais les premiers actes, qui seraient excellents dans un livre, manquent au théâtre d'animation et de mouvement. Il y a trois scènes qui seraient belles dans les plus magnifiques tragédies de l'Europe : l'entrevue de Leonora et de son amant, l'interrogatoire d'Isabella, et le duel qui termine le cinquième acte. Peut-être eût-il mieux valu réduire le nombre des personna-

ges, et développer plus largement les caractères principaux. L'histoire eût été moins complète, mais l'intérêt du drame fût devenu plus saisissant et plus sûr.

Je ne doute pas qu'à une seconde épreuve, Alfred de Vigny ne comprenne que l'optique scénique diffère de l'optique du roman ; il se rappellera les masques et les échos d'airain qui donnaient aux tragédies antiques un solennel retentissement. Ce qu'on doit craindre surtout au théâtre, c'est l'éparpillement et la diffusion de l'intérêt. Lauditoire, si attentif qu'il soit, ne peut se comparer au lecteur. Pour l'attacher, il ne faut pas prendre la vérité à la lettre. Il faut l'exagérer à propos, se conduire enfin comme les peintres et les statuaires, comme Rubens et Michel-Ange.

Le dernier ouvrage d'Alfred de Vigny, *Stello*, marque dans son talent une phase inattendue. C'est, à mon sens, le plus personnel, le plus spontané de ses livres, au moins en ce qui regarde la pensée ; car le style de *Stello* est plus châtié, plus condensé, plus volontaire que celui de *Cinq-Mars*. Quelquefois même, on regrette que l'auteur ne se soit pas contenté d'une première et soudaine expression. Il a voulu mettre de l'art dans chaque page, dans chaque phrase et presque dans chaque mot. Peut-être eût-il mieux fait d'être moins sévère pour lui-même, et de se livrer plus souvent aux caprices de l'inspiration.

L'idée mère de *Stello* a de lointaines mais profondes analogies avec *Moïse*. N'est-ce pas en effet la tristesse désabusée du législateur hébreu, traduite sous un autre forme? Entre la mélancolie plaintive, quoique résignée du prophète, et le désenchantement douloureux du poëte moderne, j'aperçois une parenté très-réelle.

Les poëtes sont les enfants perdus de l'humanité, et je conçois très-bien qu'Alfred de Vigny, pour développer le thème qu'il avait choisi, ait jeté les yeux sur trois figures solennelles et mornes : Gilbert, Chatterton et André Chénier, trois noms qu'on ne peut prononcer sans douleur.

Que répondre à ceux qui voient dans l'expression franche et complète d'une idée individuelle un anathème hautain contre la société? Je ne sais qu'une réponse convenable à de pareilles accusations, c'est d'inviter sérieusement le public à méditer le livre.

Mon érudition ne va pas jusqu'à reconnaître dans *Stello* l'imitation authentique de Rabelais, de Sterne, d'Hoffmann et de Diderot. Que le docteur noir se joue de son auditeur, de son récit et de lui-même, comme Pantagruel, Kreisler, Tristram Shandy et Jacques le Fataliste, j'en conviendrai sans peine; mais avec un peu de mémoire, on pourrait aller plus loin. Lucien, Swift, Voltaire, Jean Paul ont le même droit que Diderot aux honneurs

de la citation, pourquoi les oublier? C'est pure ingratitude.

J'avouerai ingénument que j'avais lu une pièce de Schiller sur la destinée des poëtes, sans songer à rapprocher l'idée de cette pièce de l'idée mère de *Stello*. Mais je m'en console en parcourant sommairement mes souvenirs : il y a dans Pétrarque, dans la *Divine Comédie*, des idées pareilles. Où s'arrêter? Pour inventer une idée dont le germe ne se trouvât nulle part, il faudrait inventer l'humanité tout entière.

1832.

VII.

PROSPER MÉRIMÉE.

Prosper Mérimée, comme Charlet et Béranger, a jusqu'ici échappé aux querelles de feuilleton, aux ovations et aux anathèmes de la critique. Depuis sept ans bientôt qu'il est en possession de la sympathie publique, son nom s'est trouvé bien rarement mêlé aux controverses littéraires; les deux camps ennemis qui se partagent aujourd'hui l'art et la poésie, n'ont guère invoqué son autorité pour la proclamer sainte ou impie. D'où lui vient cet étrange bonheur? Pourquoi, tandis que les professeurs de Sorbonne et d'Académie faisaient la guerre aux *Méditations* de Lamartine, aux *Odes* de Victor Hugo, le *Théâtre de Clara Gazul* a-t-il conquis tout d'abord une sorte d'inviolabilité? Pourquoi, tandis qu'on agitait dans les journaux et les salons la question des unités dramatiques, avec la même ardeur de conviction, le même enthousiasme de prosélytisme, qu'au temps où Pierre Corneille

prenait la peine de réfuter, Aristote en main, les pamphlets de M. de Scudéri, personne n'a-t-il songé à mettre Joseph l'Estrange, éditeur des œuvres de la spirituelle comédienne, au rang des néophytes ou des excommuniés?

Il y a deux solutions à cette énigme, une solution littéraire et une solution sociale. En premier lieu, Prosper Mérimée paraît se soucier fort peu des théories poétiques. Il y a cent contre un à parier qu'il consulte rarement La Harpe ou Le Batteux. Il est donc tout simple que, vivant fort peu avec les poétiques, il n'ait pas eu à cœur de les réfuter en écrivant; qu'il ait suivi, en composant des ouvrages d'imagination, son inspiration personnelle, sans se demander d'heure en heure, de page en page, si telle phrase donnait un démenti au XVIIe siècle de la France, si telle autre donnait la main au XVIe siècle de l'Angleterre. En second lieu, et ceci n'est pas moins grave, pour peu qu'on y réfléchisse, il ne s'est pas mêlé aux sociétés littéraires; il n'a pas encouragé du geste et de la voix, de sa présence et de son sourire, les orateurs de cheminée, les Démosthènes de canapé qui, depuis madame Geoffrin jusqu'à madame de Staël et madame Récamier, ont eu le monopole des succès. C'est, si l'on veut, une faute impardonnable, une irréparable négligence. A ne consulter que la fortune de son nom, peut-être faut-il le blâmer. Mais aussi n'y a-t-il pas gagné une paix profonde et

sereine ? Vivant dans le monde des hommes, au lieu de vivre dans le monde des auteurs, n'a-t-il pas amassé un trésor inépuisable d'anecdotes et d'observations que les livres et les faiseurs de livres ne sauraient suppléer ?

Clara Gazul, comme la plupart des ouvrages réservés à une longue durée, n'a pas eu à son avénement le retentissement et l'éclat auxquels elle pouvait prétendre. Une seule voix, si j'ai bonne mémoire, osa parler pour elle, et cette voix est la même qui révèle aujourd'hui à la France les merveilles encore inconnues de la littérature scandinave. Quand la critique eut désigné du doigt le mérite incontestable du recueil, le public se rangea sans répugnance à l'avis de la critique ; puis tout fut dit, ou pour parler plus nettement, tout fut oublié. Le volume prit sa place dans les bibliothèques, mais il ne se fit aucun bruit autour de Clara Gazul : ni sifflets ni battements de main. Il y eut, d'une part, approbation silencieuse, et de l'autre indifférence parfaite.

D'ailleurs il se trouva de bonnes gens qui prirent l'éditeur au mot, et s'imaginèrent bravement qu'ils venaient de lire un recueil de comédies espagnoles. La biographie de Clara, placée en tête du volume, les dispensait de l'éloge et de la récrimination. Quelques-uns s'aventuraient jusqu'au blâme, et disaient hardiment : « C'est singulier, c'est bizarre, c'est effronté, c'est d'une crudité im-

pudente. » Mais leur conscience se rassurait bientôt en disant tout bas : qu'après tout c'était une traduction, probablement fidèle, que Joseph l'Estrange ne partageait pas les principes universitaires sur la nécessité de rendre par des équivalents, et jamais par le mot propre, les expressions et les idées contraires au génie de notre langue. Ils pardonnaient donc volontiers à l'espiègle Clara de ne pas penser aussi chastement qu'une élève d'Ecouen ou de Saint-Denis. Ils n'en auraient pas voulu pour fille ou pour femme ; mais, à tout prendre, ils la trouvaient amusante et gaie. Le petit nombre des initiés se prêta de bonne grâce à la mystification, et ne livra pas le mot d'ordre. Quant aux hommes de lecture et d'étude, ils ne crurent pas à propos de soulever un voile aussi transparent. Il fallait vraiment une ignorance bien complète, ou une complaisance bien entière, pour croire que Clara fut née sur le même sol, eût respiré le même air que Lope et Calderon. Précisément à cette époque on traduisait chez nous les chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. D'ailleurs, le beau travail de Bouterweck était déjà connu et donnait sur la scène espagnole des renseignements assez étendus. Wilhelm Schlegel et son *Cours de littérature dramatique* étaient populaires parmi les lecteurs sérieux. A ces deux sources d'information on pouvait facilement se convaincre, sans étudier les originaux ou les copies que nous avions, de la différence

qui séparait Clara de ses devanciers prétendus.

Ce qui domine, en effet, dans la plupart des ouvrages du théâtre espagnol, c'est une fantaisie vagabonde, soufflétant la vraisemblance presque à chaque pas, préférant l'effet d'une scène à la logique de la fable, une emphase solennelle professant pour la réalité des sentiments un mépris assez hautain, prodiguant les images, épuisant quelquefois en deux pages toutes les figures de la rhétorique. Et cependant, malgré tous ces défauts, que l'admiration la plus sincère ne saurait nier, Lope et Calderon étonnent constamment par la fécondité des moyens, par la rapidité des incidents, par l'intérêt et la complication de la fable, sauf à trancher le nœud, comme Alexandre, par un coup d'épée. Or, avec un peu de bonne volonté et une médiocre attention, on se serait bien vite aperçu que Clara ne possède aucune de ces qualités, aucun de ces défauts. C'est un des esprits les plus français que je connaisse, net, incisif, dialectique, allant droit au but; son caractère, malgré sa franchise quelque peu masculine, malgré les gros mots qui, en passant par sa jolie bouche, ont presque l'air de demander grâce pour la liberté grande, comme le Suisse qui faisait la partie du chevalier de Grammont, n'est pas absolument impossible à Paris même. C'est un *bon garçon*, j'en conviens; mais le type n'en est pas tout à fait perdu chez nous. Il s'effaçait tous les jours, et menaçait de disparaître,

lorsque le goût des voyages, en se popularisant chez les femmes de France, est venu dérider leur front, relever leurs paupières, et donner à leur attitude plus de grâce et de vivacité. Clara, si elle venait dans nos salons, trouverait femme à qui parler.

Le *Théâtre de Clara Gazul* marque dans la poésie dramatique la même tentative à peu près que le premier et magnifique ouvrage d'Augustin Thierry dans la littérature historique. L'historien et le poëte prétendent tous deux à une réalité complète. Ils veulent donner à l'art qu'ils professent une exactitude, une précision mathématique. Ils recherchent avec une patience curieuse tous les faits qui se rattachent directement ou indirectement à l'idée qu'ils vont développer. Ils ne regrettent, pour compléter leur érudition, ni les études courageuses, ni les longues méditations. Puis, quand ils sont bien assurés de posséder leur sujet, ils cherchent, pour le montrer, le jour le plus pur; ils l'éclairent en plein, mais en même temps ils le disposent de façon à composer des lignes simples, un profil sévère, comme celui d'un camée ou d'une pierre gravée.

Je ne sais rien de plus naturel et de plus vrai que la bataille d'Hastings, dans Augustin Thierry, ou que l'entrevue de mademoiselle de Coulanges et de don Juan. Mais les pages de l'historien et du poëte n'ont pas rencontré du premier coup cette

naïveté qui fait leur plus grand charme. Avant d'arriver à cette forme définitive, elles ont dû subir, dans le cerveau, ou sur le papier, bien des métamorphoses laborieuses. Avant de dépouiller, comme la fonte, toutes les scories qui les enveloppaient, elles ont été soumises plusieurs fois au foyer dévorant qui décompose pour purifier, et ne respecte que les éléments inaltérables.

Rien de trop, telle est la devise constante d'Augustin Thierry et de Prosper Mérimée. Ils se défient de la poésie et ne peuvent lui échapper. Quand une image leur vient en tête, ils ne se laissent pas séduire sans se consulter longtemps. Avant de se passionner pour elle, ils se recueillent et s'éprouvent, et ne s'aventurent qu'à bon escient. Or, il arrive à cet amour ce qui arrive à tous les amours sérieux et réfléchis : l'éloquence pour lui n'est pas un art, mais une nécessité. Cette méthode, comme on voit, n'est pas sans analogie avec celle de Tacite et de Montesquieu. Pour justifier ces remarques, je choisirai *les Espagnols en Danemark* et *Inès Mendo*.

Sans nul doute, madame de Tourville et sa fille, don Juan et le Résident sont tracés de main de maître, et nous demeurent en mémoire comme si nous les avions connus familièrement. Les politesses prétentieuses et grotesques de Pacaray, ses soupçons et ses frayeurs, l'entrevue de don Juan et de mademoiselle de Coulanges, la scène du naufrage, l'é-

vanouissement de cette malheureuse femme, honteuse de sa trahison et fière de son amour; le dénoûment militaire de cette rapide comédie, c'est plus qu'il ne faut pour établir le mérite de la composition. Mais l'auteur a-t-il assez ménagé les transitions? n'a-t-il pas procédé à la manière des algébristes? En négligeant, comme il l'a fait, toutes les idées intermédiaires qui pouvaient servir à établir la vraisemblance et la valeur de celles qu'il nous livre, n'a-t-il pas trop compté sur notre attention? Croit-il donc que sa tâche se borne, comme celle du médecin au chevet du malade, à étudier, à décrire les symptômes d'une passion?

Or, il ne va guère plus avant. Quand à force d'épier en lui-même, ou hors de lui, le trait caractéristique et inévitable de la peur, de l'enthousiasme, de la sympathie, de la tendresse, il a réussi à le surprendre, il s'en contente et s'arrête. Ce n'est là certainement qu'une partie de la poésie, la plus difficile peut-être, la plus rare, la plus essentielle, la plus incontestée; mais il en est une autre non moins réelle, tout aussi glorieuse, et, à coup sûr, très-utile à l'effet de la première; c'est le développement.

Croyez-vous que *les Espagnols* seraient moins beaux si les figures étaient moins pressées? N'y aurait-il pas un charme plus soutenu, si toutes les scènes, qui sont admirablement esquissées, étaient menées à bout, achevées? Il ne suffit pas d'indi-

quer les symptômes d'une passion, il faut l'expliquer, en donner poétiquement la théorie, montrer par quelles transformations successives elle a passé avant de se révéler, de se trahir. Dialogue ou monologue, peu importe. Une fois que le poëte laisse entamer sa fantaisie par de mesquines chicanes sur la réalité, il n'y a plus de poëme possible.

C'est pourquoi je regrette que don Juan et madame de Coulanges soient mis en scène avec une sobriété si excessive. Ils ne disent rien d'inutile; mais disent-ils tout ce qu'il faut? je ne le crois pas. Et vous comprenez bien que je ne plaide pas ici la cause du théâtre, car évidemment la pièce a été faite pour la lecture et ne pourrait être représentée.

La *Guzla*, publiée très-obscurément en 1827, n'a pas eu et ne pouvait guère avoir un succès éclatant. On s'en est occupé en Allemagne beaucoup plus qu'en France. Les pièces de ce recueil, données par l'auteur comme traduites d'originaux illyriens, sont inventées avec une grande habileté, et soutiennent glorieusement la comparaison avec les chants grecs que M. Fauriel nous a fait connaître, avec les poésies serviennes et hongroises que le docteur Bowring a publiées à Londres. Gœthe, qui avait donné, dans son journal de Weimar, une savante analyse de *Clara Gazul*, a consacré aussi quelques pages à la *Guzla*. Il avait reçu de l'auteur

un exemplaire du premier livre, et lui avait envoyé en remercîment sa médaille, qui est assez mauvaise. Il reçut pareillement le second livre, et se donna le plaisir de deviner ce qu'il savait parfaitement. Il démontra la commune origine de *Clara Gazul* et de la *Guzla* par l'anagramme des deux mots. Plusieurs pièces de la *Guzla* ont été versifiées par madame Shelley, presque sans altération. C'est qu'en effet la prose de Mérimée possède dans sa contexture presque toutes les qualités de la poésie rhythmée.

La Jacquerie, publiée en 1828, a été, selon toute apparence, composée avant *Clara Gazul*. Si l'on excepte un petit nombre de caractères qui sont énergiquement tracés, c'est une lecture sans attrait et souvent fatigante. Le continuel éparpillement de l'action, la brièveté de la plupart des scènes, et ce qui est pis encore, l'absence de volonté même implicite dans l'œuvre tout entière, la monotone succession des scènes de pillage et de meurtre, constituent, si l'on veut, une réalité possible, mais sans intérêt poétique, sans animation et sans puissance. Dans une préface d'une douzaine de lignes, l'auteur dit qu'il a voulu suppléer au silence de Froissart. Puisqu'en effet les renseignements historiques sur la Jacquerie sont rares et énigmatiques, le poëte avait beau jeu et pleine liberté. Au lieu de perdre son temps en conjectures érudites, il eût mieux fait d'inventer hardiment. S'il n'eût con-

sulté que sa fantaisie, il n'aurait pas répudié l'unité, dont l'absence est si regrettable dans *la Jacquerie*.

La Famille Carvajal est un poëme terrible, d'un haut mérite, mais qui ne ressemble pas mal aux écorchés de Géricault. Il serait fort à regretter que l'imagination humaine ne s'exerçât que sur de pareils sujets; cependant, comme l'art consacre tout ce qu'il touche, comme le crime, si hideux qu'il soit, s'ennoblit et s'élève en se poétisant, on ne saurait nier la beauté de la famille *Carvajal*.

La *Chronique du règne de Charles IX*, publiée en 1829, est très-supérieure au *Théatre de Clara Gazul* par l'achèvement et la réalité des détails. Il n'y a pas un chapitre du roman, pris en lui-même, qui ne soit plus patiemment et plus curieusement étudié que les meilleures scènes des *Espagnols* et d'*Inès*. L'illusion poétique est plus complète et plus saisissante.

Après avoir fermé le livre, on garde l'image des caractères et des acteurs plus nettement et plus profondément gravée. Diane de Turgis, la première et la plus belle figure du tableau, est vivante, animée, pleine d'amour et d'énergie; c'est bien la femme galante du XVIe siècle, telle que nous l'a montrée Brantôme dans ses délicieuses biographies, où l'ironie la plus caustique et le dédain le plus amer se déguisent si habilement sous l'apparence de la bonhomie.

Les premières entrevues de la Turgis et de Mergy, les coquetteries et les aveux de la partie de chasse, le rendez-vous et la veille de la Saint-Barthélemy sont admirables de mouvement et de vérité. Jamais peut-être notre langue n'avait si fidèlement raconté la conduite inconséquente et confuse d'un jeune homme qui, pour son début, engage la lutte avec une femme faite, rompue dès longtemps aux intrigues de toutes sortes, menant l'amour militairement, intervertissant quand il le faut, les rôles des deux sexes, abrégeant la défense quand l'assaut n'est pas assez vif, supprimant, comme un général d'armée, les marches et contre-marches, et offrant du même coup la bataille et la victoire. J'aime, je l'avoue, cette hardie jouteuse qui coupe ses lacets, et renverse les flambeaux. Aussi bien elle avait assez attendu ! Le réveil de Mergy dans les ténèbres, la main mystérieuse qui l'arrête au passage, et l'imprudent baiser qu'il applique sur une peau tannée, renferment, à mon avis, une leçon profitable sur l'ivresse des aventures ; et malgré la singularité des termes, j'adopte volontiers la comparaison du madère et du sirop antiscorbutique.

Le portrait de Diane, et surtout ses yeux, me semblent peints d'après nature. Ses yeux de chatte, humides, veloutés et changeants, me plaisent particulièrement. L'entrevue du capitaine George avec Charles IX est simple, mais significative. C'est dans

le livre entier les seules pages littéralement historiques.

Malheureusement il n'y a pas de roman. C'est une série d'aventures bien dites, mais ordonnées presque au hasard, sans enchaînement nécessaire.

Dans sa préface, l'auteur paraît s'être jugé lui-même à peu près dans le même sens. Il donne son livre pour un extrait de ses lectures. C'est beaucoup mieux et beaucoup plus qu'un extrait; mais il semble indiquer qu'il n'a pas eu la prétention de composer un poëme, et c'est aussi notre opinion.

Quant à la question historique qu'il a soulevée, je déclare que la polémique engagée à cet égard ne me paraît pas avoir réfuté la solution qu'il propose sous la forme la plus modeste, puisqu'il clôt sa théorie par le plus sceptique de tous les vers de *Don Juan*, en nous priant seulement de « supposer cette supposition. » Il considère la Saint-Barthélemy comme une boutade improvisée, et nie formellement que le coup d'État ait été médité longtemps à l'avance. Des exemples récents, qu'il ne pouvait pas invoquer, auraient donné à sa négation une grande autorité. Entre la conduite de Charles IX, en 1572, et celle de Charles X, en 1830, il y a bien quelque analogie, lointaine, si l'on veut, mais du moins très-intelligible. Les huguenots en 1572, et les démocrates en 1830, avaient acculé le roi à la nécessité d'un coup d'État. Mais cette nécessité, à laquelle les deux rois ont cédé, l'avaient-

ils prévue ? Charles X pressentait-il à Reims, en 1825, ce qu'il comprenait à peine cinq ans plus tard, à Saint-Cloud ? Des deux côtés, je penche fort pour la négative.

L'épigraphe de Rabelais, placée en tête du roman, explique assez bien comment l'auteur comprend la moralité des actions humaines. Il est certain que l'ignorance atténue singulièrement la culpabilité. C'est pourquoi le massacre des janissaires est peut-être une faute moins grave que le renvoi de lord Grey ; car on peut raisonnablement supposer que Guillaume IV est plus éclairé que Mahmond.

Faut-il regretter que Prosper Mérimée n'ait pas franchement abordé 1572 ; qu'au lieu de prendre la date, il n'ait pas pris le sujet ? Je ne sais. Peut-être son amour excessif de la vérité l'empêchera-t-il toujours de toucher à l'histoire. Réservé comme il l'est, il doit rougir de toutes les profanations du passé qui se multiplient effrontément depuis quelques années. Il saurait mieux que personne tailler dans l'histoire des poëmes pleins d'animation et d'intérêt. Mais pour cela il faudrait qu'il imposât silence à son érudition chagrine et querelleuse. S'il savait moins, il oserait davantage ; car, malgré les paroles de François Bacon, qui dit quelque part : « Qu'un peu de sagesse mène au doute, et « que beaucoup de sagesse ramène à la croyance, » ce prince, applicable tout au plus aux idées reli-

gieuses, échoue bien souvent contre la timidité de l'imagination. Pour ma part, j'aime mieux n'avoir pas Catherine de Médicis, que je retrouve, quand je veux, en feuilletant quelques volumes poudreux, et posséder, comme dédommagement, Diane de Turgis.

Comment le public français, si fier de son goût et de sa pénétration, si empressé d'ordinaire à se targuer de sa finesse et de son intelligence, a-t-il attendu, pour faire à Prosper Mérimée sa part de gloire, qu'il renonçât aux ouvrages de longue haleine et se mît à écrire des contes de vingt pages? Je répondrai : Pourquoi le public anglais, qui vante si volontiers l'érudition délicate et le profond discernement de ses universités, a-t-il attendu, pour admirer Milton, l'avis d'Addison? J'aperçois, des deux parts, même confusion et même honte. Oui, ce ne fut qu'en 1829, plusieurs mois seulement après la publication de son romam, que le nom de Mérimée devint populaire, à l'occasion de *Mateo Falcone*. *Mateo* est, en effet, un véritable chef-d'œuvre de narration. Il est impossible de pousser plus loin l'artifice des incidents et du style, d'enfermer dans un espace aussi étroit plus d'émotions et d'idées, d'indiquer avec plus de concision et de vivacité autant de physionomies et de caractères. Je défie qu'on tire d'une donnée si simple un plus riche parti; à la bonne heure c'est une perle, un diamant, si vous voulez. Mais n'avait-il

rien fait avant *Mateo?* Rentrez en vous-mêmes, et rougissez.

A ce propos les fureteurs de bibliothèque ont avisé, dans un volume anglais, l'anecdote qui fait le sujet de *Mateo*, et je les remercie de leur découverte, car depuis que j'ai lu ce volume accusateur, j'ai pour le récit français un enthousiasme plus sérieux. Si les vingt lignes du journal de Benson contiennent *Mateo*, il faut déclarer du même coup que Charlevoix contient les *Natchez*, et que le *Pèlerinage* de Byron se trouve dans les itinéraires de Richard.

Tamango, quoique inférieur à *Mateo*, se distingue entre toutes les compositions de Mérimée par des qualités particulières : c'est un récit qui commence comme une satire, et qui finit comme une épopée homérique ou dantesque. L'auteur, malgré son antipathie bien connue pour les images lyriques, pour les comparaisons solennelles, cède malgré lui à l'irrésistible majesté de son sujet, et se laisse entraîner aux mouvements de la plus tumultueuse poésie. Il a beau se contenir, se mettre en garde, son front calme et serein, son regard paisible et assuré ne résistent pas à la lumière éblouissante dont il a lui-même concentré les rayons. Et tant mieux! car il y a dans *Tamongo* une magnifique poésie.

La Partie de trictrac n'est pas un récit complet. Le commencement surtout est confus; mais le

caractère de la comédienne est parfait. Le suicide du Hollandais, ivre et ruiné, le désespoir et la résignation du malheureux jeune homme qui a triché au jeu et qui se méprise, sans pouvoir convertir à sa haine pour lui-même l'incrédule frivolité de sa maîtresse, sont des traits excellents.

Cependant, malgré le mérite éminent de ces trois compositions, l'engouement des lecteurs pour Prosper Mérimée ne s'est déclaré bien franchement et avec tous les caractères d'une véritable épidémie qu'après *le Vase étrusque*. Or, je ne crains pas de le dire hautement, et tous les hommes de réflexion et de bonne foi se rangeront à mon avis, *le Vase étrusque* est le pire, le plus maniéré, le moins vrai, le moins naïf, le moins simple de tous les ouvrages de Mérimée. Sans doute il s'y rencontre des pages d'une nature exquise. Le sujet lui-même, indépendamment de l'exécution, est neuf et bien saisi. Ce n'est pas une donnée commune que la jalousie rétrospective. Les angoisses et les questions inquiètes de Saint-Clair sur l'origine du vase qu'il frappe *crescendo* comme un tamtam, sont très-habilement racontées. Mais les conversations du déjeuner ne valent rien. Le voyage d'Égypte est presque inintelligible pour ceux qui ne connaissent pas l'original. Le dénoûment ne dénoue rien. A tout prendre, c'est un récit plein de coquetterie, de papillotage, de faux goût, et qui fait tache dans les œuvres sévères et châtiées de l'auteur.

J'en dirai autant du *Carrosse du Saint-Sacrement*, de *l'Occasion* et des *Mécontents*. *La Vision de Charles XI* est racontée trop sommairement pour mériter le blâme ou la louange.

Les deux lettres de Mérimée sur l'Espagne sont bien écrites, mais ne sont peut-être pas aussi naturelles qu'on pouvait s'y attendre. L'esprit y gâte souvent l'émotion. Je trouve très-inutile de chercher à excuser le plaisir qu'il a pris aux combats de taureaux, de citer saint Augustin, de s'excommunier, comme il fait, pour sa cruauté prétendue. Mon Dieu! c'est un malheur sans doute, mais un malheur avéré que les âmes les plus douces se plaisent au spectacle des luttes sanglantes. Les dames romaines ne rougissaient pas de s'asseoir au cirque et les femmes de Paris, qui se pressent aux exécutions capitales, n'ont pas le droit de jeter la pierre aux femmes de Madrid.

La série des œuvres est maintenant épuisée. Il faut seulement ajouter à la liste précédente quelques pages sur Byron, remarquables par un goût sûr, où, pour la première fois, le caractère de don Juan et de Childe Harolde est nettement défini; car avant Mérimée, personne, que je sache, n'avait trouvé dans le double aspect du talent de Byron, la diffusion des idées et la concision du style, la raison de son impuissance épique et dramatique; puis une notice biographique et littéraire sur Cervantes. Ce dernier morceau n'a rien de saillant,

si ce n'est la profession de foi du biographe. C'est là que l'auteur énonce catégoriquement son opinion sur la rime et le mètre, et les déclare incompatibles avec le mouvement du dialogue. A cet égard, il me paraît se méprendre complétement : des exemples imposants le réfuteraient ; et lui-même, s'il pouvait se résoudre à versifier quelquefois sa pensée, gagnerait peut-être une qualité qui lui manque, le développement : le mouvement de la période poétique le contraindrait à multiplier les formes de sa pensée.

Ses amis parlent d'un manuscrit de *Cromwell*, antérieur à *Clara Gazul*, mais seulement pour mémoire.

Quant à la biographie de Prosper Mérimée, elle est comme l'histoire des peuples heureux, elle n'existe pas. On sait seulement qu'il a été élevé dans un collége de Paris, qu'il a étudié la jurisprudence, qu'il a été reçu avocat, qu'il n'a jamais plaidé, et les journaux ont pris soin de nous apprendre qu'il est aujourd'hui secrétaire de M. le comte d'Argout.

Ceux qui le connaissent familièrement n'ont jamais vu en lui qu'un homme très-simple, d'une instruction solide, lisant facilement l'italien et le grec moderne, parlant avec une pureté remarquable l'anglais et l'espagnol, préférant volontiers entre tous les livres les relations de voyages. Et c'est ce qui exprique l'ubiquité de son esprit, car

il n'a jamais vu que l'Angleterre et l'Espagne. S'il est vrai, comme on le dit, qu'un séjour de quatre mois à Madrid, à Barcelonne, à Grenade et à Cadix, pendant l'année 1830, ait ruiné ses espérances littéraires; si depuis qu'il a comparé son premier livre à la réalité, il a pris en pitié toutes les tentatives poétiques, il faut le plaindre, mais ne pas désespérer de sa guérison. Il comprendra, je n'en doute pas, que les études locales, essentielles pour un roman, sont le plus souvent très-inutiles pour un drame. Avant un an, soit qu'il reste aux affaires, soit qu'il les quitte, il sera forcé de revenir à la littérature : ce n'est pas à trente ans qu'on renonce à montrer un talent laborieusement acquis; et s'il ne veut pas s'aventurer dans les tracas du théâtre, il fera pour nos plaisirs des livres excellents et moins contenus que ses précédents ouvrages.

1832.

LA DOUBLE MÉPRISE.

Le nouveau livre de M. Prosper Mérimée est un plaidoyer contre l'amour de tête, et, si l'on veut, un sermon contre le désappointement et les douleurs qu'il prépare. La critique littéraire pourra louer librement, dans ce dernier ouvrage, la vraisemblance et la simplicité de l'action, le naturel et la vérité des caractères, l'aisance dégagée du dialogue, l'habile combinaison de traits pris sur le fait. Et nous ne serons pas le dernier à reconnaître, à proclamer ces précieuses qualités. La réalité qui se rencontre dans les inventions de M. Mérimée, bien qu'à nos yeux elle ne satisfasse pas à toutes les conditions de la poésie, est cependant un utile secours, un argument formidable contre des inventions plus éclatantes à la surface, destinées, par leur nature même, à une popularité plus soudaine, plus facilement pénétrables, et condamnées, nous l'espérons du moins, à une plus courte durée. Mais si la réflexion patiente ne devait apercevoir et signaler que ces mérites extérieurs, si l'étude et la comparaison ne devaient surprendre, par l'analyse, que les beautés qui se révèlent à tout le monde, la critique n'existerait plus, elle n'aurait plus ni valeur, ni force individuelle; elle se confondrait avec les conversations de salon, avec les

indécises rêveries de la promenade; elle aurait beau faire et crier, l'opinion resterait sourde à son autorité.

J'ai donc cherché à découvrir les idées primitives enveloppées dans *la Double méprise*. Je l'avouerai sans honte, il ne m'a pas été facile, d'abord, d'isoler nettement ces vérités générales qui, dans ma pensée, avaient dû présider à la conception du roman. Plus d'une fois je me suis demandé si l'ironie persévérante du narrateur signifiait autre chose que la colère et le dépit; si la hautaine raillerie de son récit exprimait la sagesse et l'apaisement, ou bien s'il doutait lui-même de la portée de ses sarcasmes; s'il faisait bon marché de ses aphorismes, et s'il ne serait pas disposé, à la première occasion, à violer les préceptes qu'il posait. A cette heure, je crois qu'il est de bonne foi, qu'il a vu les tourments qu'il décrit, qu'il sait la valeur des principes tirés de l'expérience. Il me semble que je ne puis mieux faire que d'exposer ces principes dans l'ordre où je les ai successivement aperçus.

Selon l'auteur de *la Double méprise*, il est très-difficile d'aimer, et plus difficile encore de s'assurer qu'on aime. Je me range volontiers à son avis. En parlant comme il fait, on peut n'avoir pas pour soi la majorité des salons; mais la prudence qui sauve vaut mieux à coup sûr que l'approbation qui aveugle.

Aimer, dans l'acception la plus large du mot, signifie tant de choses, et si diverses, qu'il est nécessaire de bien s'entendre sur les limites et le caractère de l'idée que nous discutons. Si l'on veut parler de l'entraînement et du plaisir des sens, c'est une question de pure physiologie. Il suffit, pour aimer, de posséder une organisation harmonieuse et complète. Mais cette émotion passagère n'a rien à faire avec la philosophie ; elle peut se renouveler fréquemment sans apporter aucun changement notable dans les idées ou les sentiments de celui qui l'éprouve. C'est l'amour antique, une esclave belle et jeune qui entre au lit de son maître, et qui l'endort dans ses caresses. L'amour, tant que la vie intérieure et sociale n'en est pas troublée, mérite à peine d'être nommé. C'est un épisode indifférent qu'il faut abandonner aux professeurs d'hygiène ; on en peut disserter comme de la chasse ou de l'équitation, voilà tout. On peut le soumettre à la diète, blâmer l'abus ou l'abstinence ; mais le cœur et l'intelligence n'entrent pour rien dans la délibération.

Or, on ne saurait le nier, la plupart des hommes ne sont guère capables que de l'espèce d'amour que je viens d'indiquer. C'est pour eux une distraction, un délassement, parfois même une occupation ; ce n'est jamais une pensée sérieuse : c'est un jouet qu'ils prennent et rejettent à leur gré, sans interrompre le cours de leurs études, ou de

leur ambition. Il est donc vraiment très-difficile d'aimer. — Mais comment s'assurer qu'on aime? Comment se prouver à soi-même qu'on n'est pas dupe d'une illusion? Je ne crois pas qu'on puisse résoudre d'un mot cette question embarrassante. Je ne connais pas de symptômes irrécusables au moyen desquels on puisse constater l'existence d'un amour vrai. Pourtant il est facile d'indiquer des épreuves que la prudence avoue, et qui rendent l'erreur très-improbable.

En effet, après l'amour des sens qui meurt souvent avant qu'on ait eu le temps de le blâmer, il y a un autre amour plus dangereux, parce qu'il est plus persévérant, qui n'écoute ni la raison, ni l'amitié, qui va tête levée, qui provoque sans remords la société qui le réprouve, qui ne tient compte ni des remontrances d'une sagesse étrangère, ni des angoisses de sa conscience, ni de la lumière de chaque jour : cet amour-là s'appelle l'amour de tête.

Les hommes qui l'ont éprouvé s'en souviennent à peine. Ç'a été pour eux une déception de quelques jours. Ils n'ont guère trouvé d'ennemi qu'en eux-mêmes : leur plus grande douleur a été l'humiliation de leur vanité. Mais il n'en est pas de même pour les femmes. Quand une fois elles ont engagé la lutte, la retraite est difficile. Il ne leur suffit pas de dire : je me suis trompée. C'est donc à elles surtout qu'il importe de bien savoir à quoi

s'en tenir, avant de se livrer. C'est pour elles surtout que l'amour de tête est dangereux.

Ordinairement cet amour débute par l'enthousiasme et s'adresse aux caractères qu'il n'a fait qu'entrevoir. Il se plaît à les revêtir d'une perfection exagérée ; il les agrandit et les exalte pour les adorer ; il les doue libéralement des plus rares qualités. Aux premières interrogations qui voudraient attiédir ses pensées, il répond par le dédain et la colère. Il ne permet à personne d'entamer ou de révoquer en doute l'idéale sublimité de son idole. Le premier qui pose la main sur l'autel où se consume son encens est son ennemi déclaré. N'espérez pas qu'il vous pardonne de vouloir dessiller ses yeux : il repousse la lumière que vous lui présentez ; il continue aveuglément la route où il s'est engagé, et ceux qui crient : Prenez garde ! il les appelle blasphémateurs.

Un tel amour, on le comprend sans peine, est rarement payé de retour ; et comment pourrait-il en être autrement? Depuis Héliodore jusqu'à mademoiselle de Scudéri, l'intérêt romanesque a presque toujours pris sa source dans l'amour de tête. Je ne veux pas le nier, entre le rhéteur grec et le bel esprit de la cour de Louis XIV, il s'est rencontré plus d'un narrateur habile qui a su trouver dans cette maladie de l'âme humaine des épisodes pathétiques et déchirants. La matière poétique n'a pas manqué, et ne menace pas encore de s'épuiser.

Mais le point culminant des poëmes consacrés à l'amour de tête a toujours été le désappointement.

Chaque heure de la journée, dans la vie réelle, emporte une des illusions dont l'amour de tête ne peut se passer. Il n'y a pas une femme ou une jeune fille, d'une imagination un peu vive, qui ne trouve au fond de sa conscience l'application et la preuve de ces idées. Pour choisir, entre mille, un exemple éclatant qui puisse éclairer ma pensée, combien de femmes, depuis dix ans, ont envié le sort de la comtesse Guiccioli! combien ont rêvé le bonheur à Ravenne ou à Venise, près de l'auteur de *Don Juan* et de *Beppo!* combien se sont dit en elles-mêmes : Une nuit dans ses bras, et puis mourir le lendemain! Les maris et les amants n'en ont jamais rien su; en voyant passer un nuage sur le front de leurs bien-aimées, en voyant leurs yeux se mouiller de larmes involontaires, ils n'ont pas deviné le secret de leur mélancolie; au milieu de leurs ardentes caresses, ils n'ont pas soupçonné l'adultère ou l'infidélité; ils n'ont pas maudit le rival invisible et préféré qui leur dérobait le cœur où ils avaient planté leur espérance.

Cependant les calomnies envieuses de Leigh Hunt, les caquets puérils de M. Dallas, les minutieuses anecdotes du capitaine Medwin, les riens prolixes de Thomas Moore, les spirituels bavardages de lady Blessington, ont laissé surnager

quelques vérités dures sur le compte du noble poëte. En lisant, d'année en année, toutes ces indiscrètes confidences, les femmes, qui, dans l'entraînement de leur imagination, avaient dévoué leurs destinées au bonheur du poëte errant, qui faisaient de le consoler le premier de leurs devoirs, ont gémi sincèrement sur les ridicules et les petitesses du dieu qu'elles avaient adoré. Elles se sont dit, en s'applaudissant de leur impuissance dans le passé, que le génie, comme le fronton des temples, a besoin de l'éloignement pour ne rien perdre de sa majesté.

Or, ce qui est arrivé aux rivales imaginaires de la comtesse Guiccioli, arrive tous les jours dans la société où nous vivons.

Comme l'amour de tête se développe d'abord dans l'imagination, avant d'envahir les autres facultés de l'âme, il est naturel et nécessaire qu'il domine de préférence les femmes environnées de toutes les conditions extérieures d'une vie heureuse et paisible, c'est-à-dire celles qui, n'ayant pas à former de souhait immédiat, ne trouvent à leurs rêveries d'autre sujet qu'un avenir lointain et impossible. Elles ne voient pas dans l'amour, tel qu'elles le conçoivent, une consolation, une espérance, des jours meilleurs et plus sereins. Non, car en regardant autour d'elles, elles n'aperçoivent que la paix et le calme, l'obéissance et l'harmonie. Elles n'ont pas à vouloir, puisque leurs volontés

sont prévues ; leurs désirs sont devinés et satisfaits avant de naître et de s'exprimer. Mais le repos les fatigue ; le calme les embarrasse et les gêne ; à force de sentir sous leurs pieds une route ouverte et frayée, d'apercevoir à l'horizon un ciel clair et pur, il leur semble qu'elles ne vivent pas, que la moitié de leurs facultés demeurent enfouies et inutiles. Elles appellent de leurs vœux l'heure de la lutte et de la souffrance, comme un devoir glorieux, comme une tâche divine, comme une mission qui doit ceindre leur front d'une lumineuse auréole.

Ne vous étonnez pas si elles manquent de prévoyance et de discernement ; si elles baptisent d'un nom angélique le moins digne et le moins capable ; si elles multiplient, pour elles-mêmes, les tortures et les sacrifices avec une prodigalité enfantine ; si elles devancent, dans leur entraînement, l'ardeur paresseuse de l'adversaire qu'elles ont choisi. Elles veulent un maître impérieux et se soumettent avant qu'il ait commandé. Et quand elles ont fléchi le genou, et baisé la poussière de ses pas, il continue sa route et ne daigne pas même apercevoir la trace de leurs lèvres.

L'amour de cœur, le seul vrai aux yeux du moraliste, diffère des deux passions que nous avons décrites, par son origine, son développement et sa durée : c'est à lui seul qu'appartient légitimement le nom d'amour. Les deux autres affections, con-

fondues sous la même désignation, n'ont rien de commun avec lui.

L'amour de cœur est un besoin réel, incontestable. Les âmes élevées, après avoir assuré tous les éléments de la vie individuelle, après avoir pris le rang qui leur appartient dans la société, ne sont pas longtemps à reconnaître qu'il leur manque quelque chose, et que l'égoïsme, si évidemment utile à l'établissement du bien-être immédiat, attriste et rétrécit la carrière qu'elles ont à parcourir. Elles sentent en elles-mêmes une force qui demeure sans emploi, et qui, pour se développer, demande l'intimité d'une âme pareille.

Les joies les plus grandes leur semblent insignifiantes et vides, parce qu'elles ne peuvent les partager; les triomphes les plus éclatants ne réussissent pas à les distraire ou à les rassasier. Si le mécompte le plus léger vient déranger leurs espérances, elles s'en affligent puérilement, au delà de toute vraisemblance, parce qu'elles n'ont personne à qui confier cette frivole défaite. Alors, si elles rencontrent une âme dévorée du même besoin d'expansion et de confiance, il s'établit entre elles involontairement, à leur insu, un échange actif de consolations et d'espérances. Peu à peu elles se révèlent mutuellement tous les secrets de leur vie passée; elles s'expliquent l'une à l'autre, sans réserve et sans détour, tous les problèmes de leur ambition et de leur volonté, condamnés sans appel par le vul-

gaire, qui ne les comprend pas; et le jour où ces deux âmes se savent bien, elles s'aiment.

Dès qu'elles se sont dévouées l'une à l'autre, elles se consolent naturellement par la révélation assidue de leurs douleurs; elles espèrent et prennent courage. La vie, incomplète jusque-là, prend un aspect nouveau, et s'enrichit de perspectives inattendues. Les incidents les plus indifférents en apparence acquièrent une importance singulière : chacune des deux y devine ou y cherche l'occasion d'un plaisir ou d'un bonheur pour l'autre.

L'amour de cœur, qui ne débute pas par l'exaltation, comme l'amour de tête, peut cependant atteindre à l'enthousiasme. Pour lui, à la vérité, les extases sont rares; mais quand elles s'évanouissent, ce n'est pas sans retour. Comme la vie une fois soumise à cet ordre de sentiments se compose de calme, de paix et de sérénité, il ne regrette ni n'appelle ces heures divines et fugitives, où l'âme oublie le monde entier pour ne plus se souvenir que de la personne aimée. Il les accueille avec joie comme les bienvenues, mais les voit partir sans larmes et sans colère. Loin de se révolter contre la vie réelle, il l'étudie assidûment pour la dominer, l'assouplir; il ne détourne pas les yeux de la route où il marche, pour regarder incessamment le ciel où il ne peut monter.

Cet amour, le plus sérieux, le plus rare et le plus durable de tous, s'engage lentement, et s'é-

prouve longtemps avant d'accepter une sanction réelle; pour lui, le dernier abandon n'est pas un sacrifice, car il ne craint pas les mécomptes. Ce qu'il ne peut obtenir, il ne l'a pas attendu. Il n'aura pas à pleurer sur sa clairvoyance tardive, sur son espérance déçue. Il résout victorieusement une question qui a longtemps occupé les écoles de l'antiquité, et qui se débat encore aujourd'hui parmi quelques sophistes entêtés dans l'étude exclusive de la sagesse écrite : il confond et réunit dans une même pensée le devoir et le bonheur.

Car si l'amour des sens et l'amour de tête sont égoïstes, et condamnés au regret des sacrifices; si le plaisir et l'exaltation, en finissant, laissent au fond de l'âme une tristesse immense et inconsolable; si la beauté ou le génie sont incapables de réaliser leurs promesses, le cœur, plus sûr de lui-même, plus circonspect dans ses engagements, plus défiant et plus loyal, s'expose rarement au même danger.

Le devoir accompli religieusement, en vue d'un perfectionnement individuel, est laborieux, austère; souvent le courage fait défaut avant l'achèvement de la tâche. L'esprit, sans quitter la voie où il est entré, marche paresseusement et sans trop s'inquiéter si le but se rapproche. L'amour de cœur change la nature et le caractère du devoir, en l'identifiant perpétuellement avec le bonheur de la personne aimée.

De ces trois amours, M. Prosper Mérimée a choisi le plus dangereux : l'amour de tête. — Je ne veux pas raconter *la Double méprise :* c'est une lecture de deux heures que je gâterais bien inutilement. Qu'il me suffise de dire que les trois caractères principaux sont tracés de main de maître. M. de Chaverny réunit toutes les conditions qui préparent à l'amour de tête. Quant à Darcy, c'est un type achevé d'égoïsme poli. Et c'est pourquoi le titre du livre n'est pas justifié, car il n'y a pas double méprise : la déception n'atteint que Julie de Chaverny.

1833.

VIII

JULES SANDEAU.

Le roman est aujourd'hui la forme la plus populaire de la littérature. Grâce à la souplesse du genre, le roman s'adresse en effet à toutes les classes de la société. Il se prête avec un égal bonheur à la peinture des mœurs, à l'analyse des passions; il peut même, sans désavantage, s'il sait se contenir dans de justes limites, aborder les plus hautes questions sociales. Pourvu qu'il réussisse à encadrer la pensée dans le récit, à déguiser la prédication sous le mouvement des personnages, il règne avec une autorité souveraine sur tous les sentiments, sur toutes les idées dont se compose la vie de l'âme humaine. A proprement parler, il n'y a pas un sentiment, pas une idée que le roman ne puisse aborder. Par un singulier privilége, il lui est donné de se montrer tour à tour lyrique, philosophique, épique, selon qu'il lui plaît d'entreprendre la peinture des passions, l'analyse de la pensée, ou

le tableau des événements qui intéressent une nation tout entière. Malheureusement cette forme si populaire et si souple a été de nos jours gaspillée avec une insouciance dont l'histoire littéraire offre peu d'exemples. Des esprits heureusement doués, appelés sinon à de hautes destinées, du moins à une renommée de quelque durée, prodiguent en pure perte les facultés qu'ils ont reçues du ciel, et méconnaissent à plaisir toutes les conditions du genre qu'ils ont choisi. Entre les mains de ces artisans, car je ne puis consentir à les nommer d'un autre nom, le roman est devenu une chose indéfinissable, qui résiste à toute classification, qui défie toutes les poétiques, et n'a rien à démêler avec les lois de l'imagination. Avec la meilleure volonté du monde, il est impossible de prendre au sérieux les prétendues créations que chaque jour voit éclore et qu'un oubli légitime ensevelit avec une rapidité dévorante. Qui saura, dans dix ans, le nom de tous ces livres qui meurent sans avoir vécu, dont la mort est juste pourtant, qui ne pouvaient pas vivre, et qui servent à occuper l'ennui et l'oisiveté? Le roman, en effet, tel que nous le voyons se multiplier sous nos yeux, semble n'avoir d'autre but que de tromper l'ennui. A lire, ou seulement à feuilleter ces récits sans fin que la presse livre chaque jour en pâture à l'avidité des salons désœuvrés, on dirait que l'ennui règne en souverain sur toute la France, et que toutes les têtes grisonnantes ont

besoin d'être amusées comme des enfants. Ne demandez à ces livres ni composition, ni prévoyance, ni logique ; sauf de très-rares exceptions, les auteurs prennent en pitié de pareilles exigences. Ils s'adressent à des esprits énervés par l'ennui, étrangers par leur éducation, ou par leurs habitudes, à toutes les délicatesses du goût littéraire. Ils connaissent parfaitement le public pour lequel ils écrivent, et ils profitent de leur savoir avec une impitoyable rigueur. Le roman, tel qu'ils le comprennent, tel qu'ils l'improvisent chaque jour, n'est pas une œuvre sérieuse ; ils ne l'ignorent pas, et accueilleraient avec une ironie dédaigneuse le conseiller assez malavisé pour leur dire ce qu'ils savent depuis longtemps. Ils n'ont qu'un but, ne poursuivent qu'une idée, n'obéissent qu'à une seule ambition : ils veulent tromper l'ennui, et, pour obtenir la gloire singulière de désennuyer cette foule qui n'a ni passions ni pensées, dont toute la vie se compose d'intérêts et d'appétits, ils ne reculent devant aucune monstruosité. Pourvu que la curiosité du lecteur soit excitée, pourvu que les aventures, accumulées sans mesure, apaisent un moment l'hydre à mille têtes qui s'appelle l'ennui, leur tâche est accomplie ; ils sont contents d'eux-mêmes, ils s'applaudissent, ils se félicitent entre eux, et se demandent, avec une légèreté digne de la régence, ce que signifient les maîtres de l'art. Nous savons parfaitement à quoi se réduit la poé-

tique de ces artisans littéraires, et nous ne sommes pas assez ingénu pour leur poser des questions qu'ils ne prendraient pas la peine d'écouter. Grâce à Dieu, nous avons assez de clairvoyance pour comprendre qu'ils ont rompu depuis longtemps avec la littérature et relèvent exclusivement de l'industrie. Ils traitent l'imagination, ou plutôt ce qu'ils appellent de ce nom, comme une forge, un laminoir ou une filature; ils savent à point nommé en combien de milliers de paroles peut se dévider l'ombre d'une pensée; et, quand ils comptent les lignes qu'ils ont rangées en bataille comme une armée vivante et aguerrie, quoiqu'ils commandent à des fantômes, ils font semblant de se prendre pour les héritiers d'Alexandre. Ne leur faisons pas l'aumône d'une indulgence qu'ils n'accepteraient pas. Ne les jugeons pas d'après des lois qu'ils n'ont jamais étudiées. La critique n'a pas à s'occuper d'eux, puisque depuis longtemps, ils ont renoncé à s'occuper de littérature. Plaignons la foule, qui perd son temps et use ses yeux dans de pareilles lectures; mais ne discutons pas d'après les règles du goût les œuvres qui n'ont rien à faire avec la discussion, qui sont nées sans raison de naître, et pour lesquelles la discussion ne saurait se faire assez petite. Le mérite de ces œuvres est une question purement industrielle où la critique n'a rien à voir. A quoi bon estimer tous les genres d'ignorance dont se compose le bagage de ces artisans, depuis l'igno-

rance de l'histoire jusqu'à l'ignorance de la langue? Ils prendraient pour de la niaiserie notre étonnement ou notre colère, et nous ne voulons pas leur donner le plaisir de rire à nos dépens.

Par bonheur, le roman sérieux, le roman fondé sur l'analyse et le développement des passions humaines, compte encore quelques disciples fidèles et dévoués. Parmi eux, et au premier rang, il convient de placer M. Jules Sandeau. L'auteur de *Marianna* ne s'est jamais adressé à la curiosité oisive; il n'a jamais spéculé sur l'ennui, et, pour ma part, je l'en remercie. Il a compris le roman comme un genre vraiment littéraire, et il l'a traité littérairement. Soutenu par cette conviction, il a produit à son heure, lentement; il a donné à sa pensée le temps de mûrir, de s'épanouir; il s'est préoccupé des lois de la composition avec une bonne foi, une persévérance qui passeront pour enfantines auprès de certains esprits; mais il a obtenu le suffrage des juges les plus sévères, et son labeur a été dignement récompensé. Pour ma part, je n'ai jamais songé à compter les pages qu'il a signées de son nom; je sais seulement qu'il n'y a pas une de ces pages qui n'offre au cœur un sujet de rêverie, à la pensée un sujet de méditation. Je sais que chacun des récits inventés par cet artiste laborieux est plein de vie dans la plus haute acception du mot, non de cette vie bruyante dont se composent les aventures, mais de cette vie intellectuelle et

morale qui forme le fonds même de la poésie. Tous les romans de M. Jules Sandeau sont écrits d'un style pur et châtié. Toutes les pages qu'il a signées de son nom ne méritent pas les mêmes éloges, toutes les fables qu'il a inventées n'offrent pas la même vraisemblance et le même intérêt; mais il y a dans chacun de ses livres une substance morale qui se prête merveilleusement à la discussion. Lors même qu'il lui arrive de se tromper, son erreur s'explique par des motifs honorables. Il traite le public avec respect, et la critique doit lui tenir compte de sa persévérance et de la sincérité de ses efforts.

Le premier roman de M. Sandeau, *Madame de Somerville*, se recommande par des qualités précieuses, par la simplicité de l'action, par la vérité des épisodes, par la grâce et la sobriété du style. Cependant je crois inutile de m'y arrêter, car toutes les qualités qui distinguent *Madame de Somerville* se retrouvent avec plus d'éclat et d'évidence dans *Marianna*. Le sujet choisi par M. Jules Sandeau est empreint d'une profonde tristesse; mais l'auteur l'a traité avec une vérité si attachante, il a développé avec un soin si scrupuleux les moindres épisodes de son récit, il a si habilement idéalisé la réalité qu'il avait sans doute connue par lui-même, il a usé si ingénieusement de sa mémoire et de son imagination, que la tristesse de la donnée disparaît sous le charme des développements. Si les passions

n'étaient pas éternelles, si l'homme n'était pas amoureux du trouble et de l'inquiétude, nous dirions que *Marianna* est une leçon éloquente, et nous insisterions sur le mérite moral de cette œuvre, nous la recommanderions comme un excellent conseil. Mais pénétré, comme nous le sommes, de la nécessité, de l'éternité des passions, nous nous contenterons d'appeler l'attention et la sympathie sur les personnages, la fable et le style de ce livre.

Louons d'abord, et sans réserve, le caractère substantiel de *Marianna*. Il est évident que le temps n'a manqué ni à la conception, ni à l'exécution de ce récit. On voit dès les premières pages que l'auteur a thésaurisé avant de se mettre en dépense. Il a lentement amassé, il a trié avec un soin sévère les pensées qu'il nous offre aujourd'hui. Cette méthode, que nous ne saurions recommander trop hautement, exige une patience aujourd'hui bien rare; c'est la seule qui permette d'accomplir des œuvres durables; M. Sandeau n'a donc pas seulement fait un livre plein d'élégance et d'intérêt, il a donné un bon exemple.

Les personnages du roman sont dessinés avec une remarquable précision. Dès qu'ils entrent en scène, dès qu'ils parlent, chacun croit les reconnaître et les accueille comme d'anciens amis. Marianna et Noëmi, M. de Belnave et M. Valtone, George et Henri, sont conçus très-simplement, et agissent de façon à ne jamais violer les lois de la

vraisemblance. Le portrait des deux sœurs, Marianna et Noëmi, fait le plus grand honneur à l'imagination de M. Sandeau. Il y a dans ces deux figures une suavité qui rappelle les meilleures pages de miss Edgeworth. Je ne sais si le portrait de ces deux sœurs a été tracé d'après nature; mais, réel ou idéal, il révèle une grande finesse d'observation. Tous les secrets de ces deux jeunes cœurs, toutes leurs espérances, toutes leurs ambitions, tous leurs rêves sont racontés avec une délicatesse que nous sommes habitué à ne rencontrer que chez les femmes. L'auteur explique et analyse, comme un souvenir de la veille, toutes les puérilités angéliques, tous les divins enfantillages dont se compose la vie d'une jeune fille. Lors même qu'il invente, il a l'air de transcrire, tant il met de naturel et de vivacité dans les tableaux qu'il nous présente. Il croit à ses personnages, il les a vus, il les a écoutés, et sa foi entraîne la nôtre. Il a plus que notre attention, il a notre sympathie. Marianna et Noëmi, unies ensemble d'une étroite amitié, mais diversement douées, nous intéressent sans jamais nous étonner. Noëmi est née pour la paix et le bonheur; elle est pleine de courage et de raison; elle s'applique avec une constance infatigable à réaliser le rêve des moralistes, à chercher la joie dans le devoir. Elle ordonne sa vie en vue du bien, et soumet à cette règle austère tous les mouvements de sa pensée. Elle s'interdit

comme insensés, comme criminels, tous les désirs qui dépassent le cercle de la famille. Aussi les vœux de Noëmi sont-ils récompensés par un bonheur sans mélange. Une fois éclairée sur la nature des espérances qu'il lui est permis de former, elle s'attache à régler sa volonté sur sa puissance, et chacun de ses jours s'embellit à la fois du souvenir de la veille et de l'espérance du lendemain. Quoique Noëmi offre le type d'une vertu irréprochable, quoique chacune de ses actions soit courageuse et sainte, nous devons dire que le personnage de Noëmi ne cesse pas un seul instant d'intéresser.

Marianna contraste heureusement avec Noëmi. Curieuse, ardente, amoureuse d'émotion, elle comprend les devoirs de la famille, mais ne peut se résigner au bonheur des jours calmes et pareils. L'affection la plus sainte, le dévouement le plus complet ne suffit pas à la contenter ; car elle ne veut pas seulement se sentir aimée, elle veut être émue, et, pour satisfaire cette soif impérieuse d'émotion, elle ira tête baissée au-devant du danger. Elle abandonnera sans regret le bonheur qu'elle a sous la main. Son imagination ne parle pas moins haut que son cœur. L'étonnement et l'inquiétude lui sont aussi nécessaires que l'amour. Ce caractère n'a certainement rien de nouveau. Bien des femmes y liront le secret de leur destinée. M. Sandeau a su rajeunir le type de Marianna par des détails pleins de fraîcheur. Sans s'écarter ja-

mais de la vérité, il a idéalisé tantôt avec adresse, tantôt hardiment, les données que lui fournissait l'expérience. Aussi Marianna, quoique unie par une étroite parenté à bien des modèles qui ont passé devant nos yeux, est une véritable création. Sa candeur et sa crédulité nous charment et nous émeuvent, et s'il nous est arrivé de voir et d'étudier des types du même genre, nous trouvons dans Marianna la transformation harmonieuse de nos souvenirs.

M. de Belnave et M. Valtone, conçus aussi simplement que Noëmi et Marianna, ne sont pas dessinés avec une moindre habileté. M. de Belnave, en épousant Marianna, croit que tous ses devoirs se réduisent à l'aimer. Sûr de l'affection qu'il a pour elle, convaincu qu'elle ne peut douter de lui, il ne songe pas à lui prouver les sentiments qui règlent toute sa conduite. Excellent, loyal, mais d'une nature peu expansive, il considère l'empressement et la flatterie comme des enfantillages dignes de pitié, et il croirait insulter sa femme en cherchant à deviner ses caprices. S'il surprend sur le visage de Marianna un nuage de tristesse, il ne l'interroge pas, il n'essaye pas de la consoler, car il a fait pour elle tout ce qu'il peut faire ; il le sait, il ne l'oublie pas un seul instant, et le témoignage de sa conscience le dispense de toute curiosité. Le personnage de M. de Belnave n'est pas moins vrai que le personnage de Marianna. Bien des maris,

fermement convaincus de n'avoir rien à se reprocher, et cependant abandonnés, contre toutes leurs prévisions, se reconnaîtront dans M. de Belnave. Ils comprendront, en l'étudiant, qu'il ne suffit pas d'aimer pour être aimé, qu'il faut, pour exciter, pour nourrir l'affection, un dévouement ingénieux et qui sache se résigner tour à tour à la vigilance et à l'expansion.

M. Valtone, moins paisible que M. de Belnave, n'est pas moins réservé dans l'expression de sa tendresse. Mais il trouve dans Noëmi une docilité, une résignation, qui ne lui permettent pas d'apercevoir ce qui lui manque pour récompenser dignement l'amour de sa femme. Sous sa rudesse militaire, il cache un cœur excellent; et prêt à sacrifier sa vie pour Noëmi, récompensé, encouragé chaque jour par un sourire de bonheur, il ne lui arrive jamais de se demander s'il comprend, s'il contente tous les désirs de sa femme.

George et Henri, qui complètent la liste des personnages, sont, comme Marianna et Noëmi, comme M. de Belnave et M. Valtone, dessinés d'après des types que chacun de nous peut retrouver dans ses souvenirs. George, arrivé à trente ans, éprouvé par les passions, vieilli par tous les serments qu'il a prêtés et reçus, résume très-bien l'égoïsme impitoyable auquel conduit le développement exclusif de la sensibilité. Il a souffert et il trouve juste et naturel de se venger de la douleur qu'il a

subie par la douleur qu'il inflige. Il y a dans la peinture de ce caractère une fidélité, une âpreté, qui révolteront peut-être les cœurs ignorants, mais que nous croyons pouvoir louer sans réserve; car l'amour est assurément de toutes les passions la plus égoïste, la plus cruelle, et le personnage de George Bussy exprime très-bien cette triste vérité. Quant à Henri Felquères, sa crédulité, sa candeur, le préparent admirablement à l'épreuve qu'il appelle de tous ses vœux. Étonné, indigné de la franchise brutale avec laquelle George Bussy brise les liens qui ne veulent pas se dénouer, effrayé de la cruauté qu'il ne comprend pas, presque aussi honteux qu'affligé de la rupture qui s'accomplit sous ses yeux, il tente le malheur comme la cime des chênes tente la foudre.

Avec ces personnages, M. Sandeau a composé un roman qui a toute la réalité d'un souvenir personnel, et en même temps tout le mouvement d'un drame. La tristesse et l'inquiétude de Marianna aux prises avec le mari qu'elle aime, dont elle connaît, dont elle a éprouvé l'affection, offrent un tableau plein de simplicité. Il n'est guère possible de présenter sous une forme plus nette et plus précise les souffrances d'un cœur poussé à la colère par la sécurité. M. Sandeau a trouvé, pour peindre cette révolte invisible de chaque jour, des traits pleins de finesse et que ne désavoueraient pas des écrivains consommés. Il a très-bien montré comment

le cœur, une fois résolu à faire de la curiosité, de l'émotion, de l'ingratitude, la loi suprême de la vie entière, se détache du bonheur et du devoir, et se précipite au-devant de la douleur comme au-devant d'un hôte longtemps attendu. Il a retracé avec une grande délicatesse la lutte de l'indulgence et de la rêverie, de la raison et de l'imagination, lutte engagée dans bien des ménages, et qui finit trop souvent par l'abandon et le désespoir. Marianna, humiliée de la sécurité que lui a faite M. de Belnave, honteuse du bonheur paisible qui remplit toutes ses journées, voit, dans l'indulgence avec laquelle il traite sa tristesse, une preuve d'indifférence, un témoignage de son indigence intellectuelle. La colère, la résistance, la ramèneraient peut-être au sentiment du bonheur et du devoir; l'indulgence l'exaspère et la pousse à la révolte; la pitié silencieuse de M. de Belnave pour des souffrances qu'il ne comprend pas et qu'il dédaigne d'étudier, semble à Marianna plus voisine de l'injure que du pardon. Si une parole d'encouragement, une parole inquiète et curieuse, appelait sur ses lèvres l'aveu d'une faute imaginaire, elle renoncerait sans doute au roman qu'elle a rêvé. Mais le silence de M. de Belnave l'aigrit au lieu de la calmer, et quand elle s'est bien démontré qu'elle n'est pas comprise, elle se décide à jouer son bonheur sur un coup de dé. Tout cela est raconté dans le livre de M. Sandeau avec une pré-

cision merveilleuse, et l'infidélité de Marianna est si bien préparée, que M. de Belnave a perdu le cœur de sa femme avant qu'elle ait rencontré l'homme qu'elle va aimer. Quand il se décide à quitter Blanfort pour essayer de la distraire, pour étourdir, pour dérouter sa rêverie, le mal est déjà profond et irréparable. M. de Belnave commence à entrevoir l'abîme creusé sous ses pieds, mais il n'est plus en son pouvoir de le franchir ou de le combler. Lorsque Marianna rencontre George Bussy aux eaux de Bagnères, elle n'est plus assez clairvoyante, assez maîtresse d'elle-même pour l'interroger, pour l'éprouver avant de le suivre. Elle ne s'appartient plus, elle ne se connaît plus, elle appartient au premier homme qui saura mentir et flatter son orgueilleuse rêverie.

L'aveuglement, la confiance, la jalousie et le désespoir de M. de Belnave, lorsqu'il comprend qu'il a perdu le cœur de sa femme, sont racontés par M. Sandeau avec une vérité qui s'élève souvent jusqu'à l'éloquence. L'adresse ingénieuse avec laquelle Noëmi défend sa sœur contre un ennemi que Marianna ne lui a pas nommé, lui a fourni le sujet de plusieurs pages très-fines. Le chapitre où M. de Belnave découvre, sans le chercher, le secret de Marianna, l'entrevue de Noëmi et de George, sont traités avec une vérité, une énergie, qui ne laissent rien à désirer. Le mensonge imaginé par Noëmi pour sauver l'honneur de Marianna com-

plique l'action sans la ralentir. Mais je ne saurais approuver la conversation belliqueuse de M. Valtone avec le capitaine Gérard. Cet épisode est, à mon avis, un véritable hors-d'œuvre, et je le verrais disparaître avec plaisir. Étant donné les habitudes militaires que l'auteur lui prête, M. Valtone, pour provoquer George Bussy, n'a pas besoin de s'enivrer avec le capitaine Gérard ; il lui suffit d'avoir été tourné en ridicule. Puisqu'il désire venger son ami, il n'a pas besoin de s'exalter par le récit de ses exploits de garnison. Pour dire toute ma pensée, je crois qu'il eût mieux valu ne pas mettre aux prises M. Valtone et George Bussy. Marianna renonçant hardiment à suivre son mari sans avoir rien à craindre pour les jours de l'homme qu'elle aime, refusant de se réhabiliter par un mensonge, imposant silence à Noëmi, m'eût semblé plus poétique, plus grande que Marianna se résignant à l'obéissance après avoir abandonné son mari, et rendue à la franchise par la frayeur. La lutte de M. de Belnave et de Marianna se trouverait réduite à ses éléments nécessaires, et, au lieu d'une scène qui manque de simplicité, nous aurions une scène rapide et hardie. Le caractère de M. de Belnave ne perdrait rien de sa grandeur devant l'aveu spontané de Marianna. Puisqu'il se résigne et pardonne, puisqu'il ne cherche pas dans la vengeance une compensation impuissante, la franchise de Marianna n'eût fait que placer la

générosité de M. de Belnave dans un jour plus éclatant.

Je crois pouvoir louer sans réserve la lutte de Marianna et de George Bussy. Tous les traits de ce tableau sont d'une irréprochable vérité. Il n'y a pas une page de ce rapide récit qui n'émeuve profondément, car chaque page respire la colère et le désespoir. Ce rêve commencé dans le paradis et achevé dans l'enfer est raconté avec une précision quelquefois effrayante, et qui pourtant ne franchit jamais les limites de l'émotion poétique. Toutes les scènes de ce drame lamentable sont retracées avec une simplicité poignante, et attestent, chez M. Sandeau, une connaissance profonde du sujet qu'il a choisi. La fuite de Marianna et ses longues rêveries au bord de la mer composent un tableau d'une mélancolie touchante.

L'amour de Henri Felquères pour Marianna, facile à pressentir dès les premières pages, a fourni à M. Sandeau plusieurs chapitres pleins de grâce et d'élégance. Henri commence par pleurer sur le malheur de Marianna, par mêler ses larmes aux siennes. Il lui parle de l'absent, il s'attendrit avec elle sur la perte irréparable; il croit à l'éternité de la douleur et il partage son désespoir. Mais qui ne sait comme les larmes mènent aux baisers? C'est une vérité vieille comme le monde, et que M. Sandeau a su rajeunir par le charme et la nouveauté des détails. Les mutuelles confidences

de Henri et de Marianna remplissent l'âme d'une émotion douce et font presque oublier la cruelle prophétie prononcée par George Bussy. En voyant cet amour si pur, si ardent, si crédule; en écoutant les promesses échangées par cet enfant et cette femme que le malheur n'a pas instruite, on a peine à croire que Marianna va se venger sur Henri comme George s'est vengé sur Marianna. Pour détourner ainsi l'attention du lecteur du dénoûment annoncé par George Bussy, M. Sandeau a fait une grande dépense d'habileté. Il a l'air si convaincu de ce qu'il nous raconte, il paraît ajouter aux serments qu'il transcrit une foi si complète, que nous partageons l'erreur de Henri et de Marianna. Nous oublions avec eux la prophétie de George Bussy, et nous les écoutons comme si leur erreur devait durer, comme s'ils ne devaient pas se réveiller dans les larmes. L'amour de Marianna pour Henri est si naturel, si bien préparé, je dirais volontiers si nécessaire, que M. Sandeau eût bien fait de ne pas prêter à Henri une tentative de suicide. Pour triompher de la résistance de Marianna, Henri n'a pas besoin de l'effrayer. Il lui suffit de pleurer avec elle et de lui parler de son amour. Un jour viendra où elle ne songera plus à se défendre, où son vœu le plus ardent sera d'être vaincue, où elle se glorifiera dans sa défaite. D'ailleurs une tentative de suicide réussit difficilement à émouvoir une femme. L'amour ne se prescrit pas,

et le cœur le plus généreux peut très-bien ne pas se rendre à cet argument. Je voudrais donc voir disparaître du roman de M. Sandeau le chapitre où Marianna surprend Henri un pistolet à la main.

M. Sandeau était condamné, par la nature du sujet qu'il avait choisi, à faire de la seconde partie de son livre une contre-épreuve de la première. Il n'a pas cherché à éluder cette nécessité, et nous pensons qu'il a bien fait. Il s'est soumis résolûment à la condition qu'il avait posée lui-même, et il a trouvé, dans cette obéissance volontaire et prévoyante, l'occasion d'un éclatant triomphe. Marianna se détachant de Henri n'est pas moins vraie que George se détachant de Marianna. Des deux parts c'est la même colère, la même franchise, la même cruauté. La victime se fait bourreau avec une joie féroce. Mais je crois devoir blâmer d'une façon absolue les menaces de mort proférées par Henri, lorsque Marianna se décide à le quitter. Une pareille menace, loin d'ajouter à l'émotion, diminue la pitié qu'inspirait Henri. Si Marianna était infidèle, si Henri se voyait trahi, le meurtre se comprendrait; mais répondre à l'abandon par une menace de mort, c'est une extravagance qui n'a rien d'attendrissant.

L'intervention de George Bussy à l'heure où Marianna, désabusée, hésite encore à quitter Henri, ne me paraît pas pouvoir être avouée par le goût.

Je trouve dans cette intervention un double inconvénient. En premier lieu, cette prophétie vivante, qui arrive à point nommé pour que les acteurs obéissent au programme, donne au récit quelque chose d'artificiel, et rappelle maladroitement la phrase qui termine toutes les fables d'Ésope. Marianna, pour devenir cruelle, n'a pas besoin des conseils de George. L'amour qu'elle subit sans pouvoir y répondre parle assez haut pour la décider. En second lieu, il ne convient pas de placer Marianna entre ses deux amants. Un pareil rapprochement n'est pas invraisemblable, mais il ne peut manquer de blesser le lecteur le moins délicat. Si le monde offre de tels rapprochements, s'il y a des femmes assez adroites pour peupler leur salon des oublis de leur cœur, la poésie doit omettre cette face de la réalité.

Le départ de Marianna, ses courses furtives dans les environs de Blanfort, son entrevue avec Noëmi, la scène où M. de Belnave lui pardonne sans s'humilier, et lui permet de rester près de lui sans la rappeler, forment assurément les plus belles pages du livre. Il y a dans ces derniers chapitres une fermeté de style, un enchaînement d'idées qui ne permettent pas à l'attention de broncher un seul instant. L'auteur a su associer habilement à l'analyse des sentiments qui agitent Marianna la peinture du paysage. L'action réciproque de l'âme sur la nature et de la nature sur l'âme, a fourni à

M. Sandeau plusieurs traits d'une véritable éloquence. Tantôt le paysage encadre la pensée, tantôt la pensée éclaire le paysage, et cette alliance du monde intérieur et du monde extérieur n'a jamais rien d'artificiel. Privée de Marianna, la campagne décrite par M. Sandeau n'aurait plus le même sens, et Marianna, autrement encadrée, ne produirait pas la même émotion. L'auteur a très-bien rendu l'humilité fière de Marianna et la dignité indulgente de M. de Belnave. J'accepte sans répugnance le suicide de Henri, qui sert de dénoûment, car il fallait que Marianna eût un remords en même temps qu'un repentir; il fallait qu'elle regrettât le bonheur que lui avait offert M. de Belnave, qu'elle avait méconnu, et qu'elle eût à se reprocher le malheur et la perte de Henri.

Il me reste deux reproches à formuler, et j'hésite d'autant moins à le faire, que j'ai pu louer sincèrement la plus grande partie de *Marianna*. M. Sandeau a introduit dans la trame de son récit des idylles et des élégies qui sont quelquefois bonnes en elles-mêmes, mais qui pourraient disparaître sans laisser aucun regret. Ces morceaux, traités généralement avec une grande délicatesse, distraient l'attention, et troubleraient l'unité du poëme, si l'auteur n'avait pris soin de placer les idylles en forme de description, et les élégies en forme d'exorde. Mais quelle que soit l'habileté avec laquelle

ces morceaux sont placés, je ne balance pas à les blâmer; car ils ralentissent le récit, et paraissent entamer la réalité des personnages : en voyant l'auteur se détourner pour chanter une idylle, s'arrêter pour soupirer une élégie, on est tenté de se demander s'il croit encore aux acteurs qu'il abandonne si facilement, s'il a vraiment assisté aux souffrances qu'il raconte. Or, la croyance, une fois ébranlée, a grand'peine à se raffermir; une fois conquise, on ne saurait l'entretenir avec trop de vigilance.

Fernand et *Madeleine* méritent les mêmes éloges que *Marianna*. Ces deux récits, conçus dans de moindres proportions, offrent la même élégance, la même clarté, le même intérêt. Dans *Fernand*, dans *Madeleine*, comme dans *Marianna*, la pensée engendre l'action sans jamais se montrer à découvert. C'est le même artifice, le même bonheur ou plutôt le même savoir, la même habileté. L'histoire de Fernand est celle de bien des hommes qui croiront, en lisant le roman de M. Sandeau, lire le récit de leur vie. Fernand réussit à séduire la femme de son meilleur ami; pendant plusieurs années, ce bonheur coupable demeure ignoré du mari; mais un jour vient où Fernand se lasse de sa maîtresse et veut reprendre possession de lui-même. Il s'éloigne avec l'espérance que son départ assure sa liberté. Il croit que sa maîtresse devinera sans peine le motif de son absence, et qu'elle acceptera l'aban-

don sans lutte, sans colère. Il se trompe. Elle devine bien, en effet, que Fernand l'abandonne parce qu'il ne l'aime plus, parce que son amour s'est refroidi; mais elle ne se résigne pas. Elle interroge son cœur, et le trouvant encore dominé par la même passion, dévoré de la même ardeur, elle ne peut croire que l'affection de Fernand soit éteinte sans retour. Fernand s'est étrangement abusé. Présent, il eût réussi peut-être à recouvrer sa liberté, en brisant chaque jour un anneau de sa chaîne. Il s'est trop pressé; la fuite, au lieu de le sauver, le perdra. Il a cherché la solitude; les lettres de sa maîtresse viennent troubler la paix de sa retraite. Cet amour importun dont il voulait se débarrasser le réveille en sursaut au milieu de ses rêves de bonheur et d'indépendance. Quand il a passé la journée près d'une jeune fille calme et pure, dont le cœur ne s'est pas encore ouvert à la passion, dont la beauté sereine, le caractère angélique, le regard limpide, le sourire presque divin, lui promettent une longue suite d'années heureuses, il trouve, en rentrant chez lui, une lettre qui lui rappelle que sa chaîne n'est pas brisée. M. Sandeau a peint les tortures de Fernand avec une rare habileté. Il serait difficile de présenter d'une façon plus poignante la lutte de l'égoïsme contre la passion. Fernand touche du doigt le bonheur, et il faut qu'il y renonce; car sa maîtresse, lasse enfin d'attendre son retour, se décide à partir, à mettre entre elle

et son mari une barrière infranchissable. Elle vient retrouver Fernand. Ici, le châtiment commence; il va se poursuivre avec une inflexible rigueur. Le mari est bientôt sur les traces de sa femme. Fernand est seul avec sa maîtresse, qu'il veut décider à partir, quand le mari paraît. Fernand offre sa vie à l'offensé; mais ce n'est pas là le compte du mari : le duel est un jeu hasardeux. Le mari a deviné le secret de Fernand, il a compris que la passion est usée dans son cœur. Pour punir du même coup la maîtresse et l'amant, il refuse l'offre de Fernand. — Vous avez pris ma femme, gardez-la, — c'est à cette seule réponse qu'il borne pour le moment sa vengeance. Il part, et Fernand, resté seul avec sa maîtresse, ne tarde pas à mesurer toute la rigueur de l'expiation qui lui est imposée. Obligé de subir chaque jour les reproches, les larmes, le désespoir muet de la femme qu'il a pour jamais séparée du monde, sa vie n'est plus qu'un perpétuel supplice. Pour tromper sa douleur, il voyage, il parcourt l'Italie, mais il traîne avec lui sa chaîne. Par une pente irrésistible, il arrive à souhaiter la mort de sa victime. Ses vœux sont exaucés, il est libre enfin, il le croit du moins. Sa poitrine se dilate. Il a beau faire, il se révolte inutilement contre son indignité; il ne peut se défendre d'une joie cruelle en contemplant le corps inanimé de la femme qu'il a aimée avec frénésie, et dont l'amour obstiné a fait plus tard son supplice. Sa joie n'est pas de longue durée. Il revient

en France, il retrouve la jeune fille dont le souvenir est demeuré dans sa pensée comme un tourment de plus ajouté à tous les tourments de son esclavage. Il la retrouve languissante, pâle, abattue, mais libre encore. Le bonheur qu'il avait rêvé près d'elle ne lui est donc pas interdit sans retour. Il demande sa main, il l'obtient; son espérance est comblée, quand le mari reparaît et lui demande sa vie. Fernand est blessé mortellement et vient expirer au sein de la famille qui allait devenir la sienne. Je ne sais si j'ai réussi à faire comprendre tout ce qu'il y a d'inexorable dans l'enchaînement des incidents dont se compose cette tragédie. Il n'y a pas une page qui ne porte l'empreinte de la vérité. L'art est partout et ne se montre nulle part. C'est un beau roman qui tient dignement sa place près de *Marianna*.

La conception de *Madeleine* est pleine de grâce et de simplicité. Dans ce livre, M. Sandeau a voulu montrer l'homme réhabilité par le travail et l'accomplissement du devoir. Maurice a dévoré son patrimoine dans le désordre et l'oisiveté. Las de la vie qu'il mène depuis quelques années, trop faible pour changer de conduite, trop fier pour avouer sa pauvreté à ses compagnons de plaisir, il a résolu de se tuer. Il envisage la mort sans effroi, et cependant i ne se presse pas d'exécuter son projet. Il est si parfaitement convaincu de la nécessité du suicide, qu'il ne craint pas que la réflexion puisse ébranler son

courage ou éveiller en lui de nouvelles espérances. Madeleine a deviné le projet de son cousin; pour le sauver elle se fait pauvre comme lui. Dans les lettres de Maurice à son père, elle a surpris le secret de son désespoir ; le père mort, elle accourt et lui dit : Je n'ai rien, j'ai compté sur vous. » Il y a dans ces paroles toute la régénération de Maurice.

Dès que Maurice comprend, en effet, qu'il peut être utile à quelqu'un, qu'il y a dans sa vie un devoir impérieux, sans renoncer à son projet, il l'ajourne ; il n'abandonne pas la pensée du suicide, mais il consent à vivre pendant deux ans pour Madeleine. Ce répit suffit à la jeune fille pour transformer, pour régénérer, pour réhabiliter l'âme désespérée de son cousin. Je ne sais rien de plus touchant, de plus naïf, de plus vrai, que la vie de Maurice et de Madeleine dans une mansarde de la rue de Babylone. Là, chaque heure de la journée est sanctifiée par le travail : Madeleine peint des boîtes de Spa, Maurice sculpte le chêne et le poirier. La famille Marceau, établie dans la même maison, au même étage, compose un tableau charmant. Maurice, en voyant le bonheur de Marceau et de sa femme, comprend toute la grandeur, toute la sainteté du travail. Ursule, sœur de lait de Maurice, qui a voulu accompagner Madeleine, bonne, franche et railleuse, égaye de ses reparties l'intérieur de ces deux ménages. Un jour, Maurice reçoit

une commande importante ; il s'agit de sculpter une sainte Élisabeth de Hongrie pour un riche Anglais dont la famille est demeurée fidèle au culte catholique. Malgré lui, sans le savoir, Maurice trouve dans le chêne obéissant l'image de sa cousine. En cherchant l'expression de la pudeur et de la fierté, en s'efforçant de reproduire dans un visage austère et doux le type de la reine et de la sainte, il a modelé involontairement le visage angélique de Madeleine. Sir Edward n'a pu voir Madeleine sans l'aimer ; il lui offre sa fortune et sa main. Maurice presse Madeleine d'accepter cette offre généreuse ; il part, et lui laisse une lettre touchante, empreinte à la fois de résignation et de dévouement. Maurice, régénéré par le travail, a renoncé à ses projets de suicide ; mais plein de reconnaissance pour Madeleine, il ne veut pas, en restant près d'elle, la condamner à la pauvreté. Cependant, avant de faire son tour de France, il va revoir le château de ses pères ; il va dire adieu aux ombrages qui l'ont vu grandir, aux allées paisibles où il a rencontré Madeleine pour la première fois. Qui trouve-t-il en arrivant ? Madeleine, qui l'attend sur le perron et lui dévoile le secret de sa ruse ingénieuse. Elle s'est faite pauvre pour l'obliger au travail, pour le forcer à ne pas désespérer de lui-même. Maintenant qu'il a repris goût à la vie, maintenant qu'il est régénéré, elle n'hésite pas à lui avouer sa richesse pour la partager avec lui. Ce château qu'il croyait perdu

sans retour, elle l'a racheté. J'ai omis, pour laisser au récit toute sa simplicité, plusieurs épisodes pleins de fraîcheur et de grâce. Pour mieux expliquer le sens et la portée du récit, je l'ai réduit à ses lignes principales. Cependant je ne puis me défendre d'appeler l'attention sur la première entrevue de Madeleine et de Maurice. Il y a dans cette scène un parfum de jeunesse dont rien, à mon avis, ne saurait surpasser la douceur.

J'ai réuni à dessein *Marianna, Fernand* et *Madeleine,* quoique ce dernier récit soit séparé de *Marianna* par un intervalle de sept années. C'est qu'en effet ces trois romans sont unis entre eux par une étroite parenté. Nous retrouvons dans ces trois romans le même procédé, la même alliance ingénieuse et déguisée de la philosophie et de la poésie, la même habileté à tirer l'action de la pensée, à personnifier dans les acteurs les idées révélées par la réflexion. Il me reste à parler du *Docteur Herbeau,* de *Mademoiselle de la Seiglière* et de *Catherine,* qui, traités avec le même talent, écrits d'un style aussi châtié, n'appartiennent cependant pas à la même famille, et montrent sous un aspect inattendu la manière de M. Sandeau. Dans *Marianna,* dans *Fernand,* dans *Madeleine,* nous avons rencontré des émotions sérieuses, une profonde connaissance de l'âme humaine et des passions qui l'agitent ; dans *le Docteur Herbeau,* dans *Mademoiselle de la Seiglière,* dans *Catherine,* nous sommes

doucement charmés par une sorte de gaieté attendrie que *Marianna* ne permettait pas de pressentir. Les amours du docteur Herbeau et de Louise Riquemont rappellent, en plus d'une page, la manière de Mackenzie et de Sterne. Ce mélange de raillerie et de sincérité, d'ironie et d'émotion, donne au lecteur un plaisir singulier, difficile à caractériser, dont Mackenzie et Sterne semblent offrir le plus parfait modèle. La passion contenue du docteur Savenay, la grossièreté naïve de M. Riquemont, la jalousie d'Adélaïde Herbeau, l'impertinence de Célestin Herbeau, indigne héritier du nom, composent, avec la mélancolie de Louise Riquemont, un tableau que ne désavoueraient pas les maîtres les plus habiles. Sans doute il est permis de reprocher à l'impertinence de Célestin Herbeau une verve surabondante qui ne sait pas toujours s'arrêter à temps; mais cette tache légère ne détruit pas l'effet général de la composition. Il y a dans ce roman des scènes d'un comique vrai, qui amènent le rire sur les lèvres, pleines de naturel et d'entraînement, et qui font place aux émotions les plus attendrissantes. Le rire et l'attendrissement se succèdent avec tant de bonheur, avec tant de vraisemblance, que jamais l'un ne fait tort à l'autre.

Mademoiselle de la Seiglière est probablement le plus achevé de tous les récits que M. Sandeau a composés depuis l'époque de ses débuts. En subis-

sant de légères transformations, ce livre deviendrait une véritable comédie, et cependant je ne voudrais pas conseiller à M. Sandeau de changer le cadre de sa pensée. En général, ces tentatives ne sont pas heureuses. La pensée qui s'est produite pour la première fois sous la forme du récit, perd, en se montrant sous la forme dramatique, la meilleure partie de sa jeunesse et de sa fraîcheur. Toutefois il m'est impossible de ne pas appeler l'attention sur la verve comique, sur la gaieté communicative qui éclate dans plusieurs chapitres de ce roman. Le personnage du marquis de la Seiglière est une création qui ferait honneur aux esprits les plus exercés; le vieux Stamply est composé avec une franchise, une vérité que je ne me lasse pas d'admirer. La figure de mademoiselle de la Seiglière est empreinte d'une mélancolie touchante. Madame de Vaubert exprime très-bien le type de la ruse et de la sécheresse. Bernard Stamply, placé entre son amour pour mademoiselle de la Seiglière et la conscience de ses droits, intéresse constamment par la sincérité de son langage. J'ai dit que ce roman me paraît le plus achevé de tous les récits composés par M. Sandeau. Ce n'est pas que le sujet soit plus heureusement choisi que celui de *Marianna* ou de *Madeleine*, mais dans aucun de ses livres l'auteur ne s'est montré aussi maître de lui-même; dans le développement d'aucune de ses pensées, il n'a révélé une puissance aussi calme, une volonté aussi

prévoyante. Jamais il n'a manié sa fantaisie avec une avarice plus intelligente. Il sait où il va, et il marche vers le but prévu du pas qui lui plaît, hâtant ou ralentissant son allure selon les besoins du récit. Il a tiré de son sujet tout le parti qu'on pouvait souhaiter ; il l'a fécondé sans l'épuiser. La manière dont madame de Vaubert pétrit l'âme de Stamply comme une cire obéissante, les conversations de Bernard et du marquis, révèlent, chez M. Sandeau, un véritable talent pour la comédie. L'abondance de la pensée, la sobriété de l'expression, donnent aux personnages une vie, un naturel, qui n'appartiennent qu'aux maîtres du genre. *Mademoiselle de la Seiglière* est à coup sûr une des lectures les plus agréables qui se puissent rencontrer, une œuvre dont le mouvement et la variété ne laissent rien à désirer. On ne sent nulle part l'effort ou l'inquiétude. L'auteur semble si convaincu de ce qu'il raconte, il croit si bien au caractère, aux paroles de ses personnages, que sa foi entraîne la nôtre, et nous écoutons le marquis et sa fille, le vieux Stamply, Bernard et madame de Vaubert, comme si nous les avions près de nous. C'est pourquoi *Mademoiselle de la Seiglière* me paraît supérieure à tous les romans de M. Sandeau, par la réalité, par le mouvement et la vie.

Catherine, publiée l'année dernière, sans réunir toutes les qualités qui recommandent *Mademoiselle*

de la Seiglière, est cependant un tableau de genre digne de la plus sérieuse attention. Catherine, la petite fée, comme l'appelle l'auteur ; Roger, qui s'éprend pour elle d'un amour sincère, et qui cependant n'a pas le courage de lui donner son nom; François Paty, le digne curé de village ; Claude, l'amant silencieux de Catherine, sont autant de personnages dessinés avec une vérité, une franchise, qui rappellent en maint endroit la manière de l'école flamande. Il n'y a pas jusqu'à la vieille Marthe qui n'intéresse et n'ajoute à l'effet du tableau. Quoique l'attendrissement domine dans la composition de *Catherine*, il y a cependant plus d'une scène qui touche à la bonne comédie. Les esprits chagrins pourront reprocher aux paysans de M. Sandeau leur innocence toute patriarcale, et lui demander comment il n'a pas trouvé moyen de leur donner un seul des vices qui affligent les villes. Quant à moi, je l'avoue, je ne songe pas à lui adresser ce reproche, car la lecture de *Catherine* ne m'a laissé qu'une impression de plaisir. J'ai suivi avec tant d'intérêt les amours de Roger et de la petite fée, j'ai assisté avec tant de curiosité au dîner de monseigneur chez François Paty, que je ne veux pas chicaner l'auteur sur la manière dont il a su m'attacher. Je ne suis pas loin de croire que les paysans tels qu'il nous les peint se rencontrent rarement. Est-ce là pourtant une raison suffisante pour les déclarer impossibles de tout point, et les

renvoyer au pays des chimères? Tel n'est pas mon avis. Claude me plaît d'ailleurs par sa candeur et son dévouement. Quant à la petite fée, je prends parti pour elle, et je n'hésite pas à me proclamer son champion. Il est impossible de réunir plus de grâce et de finesse, plus de malice et de pureté; elle mérite vraiment son nom. Elle comprend à merveille toute la faiblesse de Roger; malgré la vivacité de son affection, elle devine que son amant ne renoncerait pas sans regret à l'approbation du monde; et, pour s'épargner un repentir inutile, elle le dégage de ses serments. La petite fée ne pouvait manquer de clairvoyance; elle préfère à bon droit le dévouement de Claude à la passion exaltée de Roger. Elle se montre aussi sage que bonne, et ce dénoûment fait honneur au bon sens de M. Sandeau.

Outre les romans dont je viens de parler, l'auteur de *Marianna* a écrit plusieurs nouvelles dont la lecture est pleine de charme et d'entraînement. Je citerai particulièrement *Vaillance*, *Richard*, *Karl-Henry* et *Mademoiselle de Kérouare*. *Vaillance* est un véritable modèle de narration. Les trois frères Legoff sont peints de main de maître. Le caractère de Jeanne rappelle, sans le reproduire, le gracieux personnage de Diana Vernon. Il y a, dans cette nouvelle, une vérité de pinceau, une franchise de coloris, qui se rencontrent bien rarement dans les récits que nous voyons se multiplier

chaque jour. Après avoir tourné le dernier feuillet, il est impossible de ne pas garder dans sa mémoire l'image vivante du Koat d'Or. *Richard* est un récit dont l'intérêt ne saurait être contesté. *Karl-Henry* nous offre le développement d'un caractère dessiné certainement d'après nature. Ce jeune musicien, réservé peut-être aux plus hautes destinées, dont le nom semblait promis à la gloire, et qui, pour soutenir sa famille, va s'ensevelir vivant au fond de la province, dans une étude d'avoué, excite un attendrissement involontaire. Il y a dans cette immolation de chaque jour quelque chose de poignant, et M. Sandeau a su traiter cette donnée avec tant de vérité, que l'invention semble à peine jouer un rôle dans son récit. Pour moi, je pense qu'il a dû assister aux misères qu'il nous raconte. L'imagination la plus heureuse ne saurait deviner toutes les tracasseries, toutes les piqûres d'épingle dont se compose la vie de Karl-Henry. Quelle que soit la vérité de nos conjectures, inventé ou transcrit, le tableau de cette abnégation obscure et résignée a droit aux plus grands éloges. Ce n'est pas, en effet, un médiocre triomphe que de donner à sa pensée un accent de réalité où l'art semble n'avoir aucune part. Quant à *Mademoiselle de Kérouare*, je regrette sincèrement que l'auteur n'ait pas développé dans de plus larges proportions la donnée qu'il avait choisie. Tous les incidents sont à leur place, les caractères sont dessinés avec netteté;

mais le récit manque d'air. A proprement parler, c'est plutôt un programme de récit qu'un récit achevé. La manière dont M. Sandeau a su traiter le sujet de *Vaillance*, légitime pleinement nos regrets à l'égard de *Mademoiselle de Kérouare*.

Si maintenant nous essayons d'embrasser par la pensée l'ensemble des œuvres que nous venons d'analyser; si nous nous demandons quel est le caractère général de tous ces récits, quelle est l'idée constante qui les domine, la réponse ne sera pas difficile. Un seul mot suffit en effet à caractériser tous les romans de M. Sandeau : ce qui domine dans tous ses livres, c'est le sentiment profond de la famille. Depuis *Marianna* jusqu'à *Madeleine*, il n'a pas écrit une page qui ne respire la passion la plus sincère pour la vie de famille, la connaissance complète du bonheur qu'elle donne et des devoirs dont elle se compose. Je ne crois pas que M. Sandeau ait choisi la vie de famille comme un thème à développer; je ne crois pas qu'il se soit proposé de réfuter, dans chacun de ses livres, les doctrines professées depuis quinze ans dans plus d'un livre célèbre et justement admiré. Je pense qu'il a exprimé librement ses convictions, et qu'il n'a pas eu besoin de contradicteurs pour rencontrer l'éloquence. D'ailleurs aucun de ses livres n'est empreint du caractère dogmatique. Les personnages créés par sa fantaisie concourent merveilleusement à l'expression de la pensée que nous signalons;

mais aucun ne porte écrit sur le front le principe qu'il représente. Quoi qu'il en soit, involontaire ou prémédité, le caractère général des livres de M. Sandeau ne saurait être contesté. Or, cette pensée dominante laisse dans l'âme du lecteur une impression salutaire. M. Sandeau peint la passion avec franchise, avec liberté, sans crainte, sans pruderie, comme s'il lui attribuait le gouvernement de la société, et cependant, entraîné par la pente inexorable de sa pensée, il donne toujours gain de cause au devoir. Quoique je ne songe pas à confondre la loi morale et la loi poétique, je ne puis m'empêcher de signaler cette coïncidence et d'en relever toute la valeur. Bien que l'une de ces lois régisse la volonté tandis que la seconde régit l'imagination, c'est toujours un avantage pour les créations de la fantaisie de satisfaire aux prescriptions de la loi morale, ou du moins de les rappeler.

Ai-je besoin de dire ce que je pense du style de M. Sandeau? Il est généralement pur, châtié, transparent; il dit nettement ce qu'il veut dire. L'idée se laisse toujours apercevoir sous l'image. Les mots obéissent à la pensée et ne la gênent jamais dans son allure. L'analogie, cette loi souveraine du style, est constamment respectée dans l'emploi des images. On voit que M. Sandeau prend l'art d'écrire au sérieux et se contente difficilement; aussi je crois que ses livres ne sont pas menacés d'un oubli prochain : car ils offrent des pensées justes clairement

exprimées, des sentiments vrais analysés avec finesse. Que faut-il de plus pour assurer la durée des œuvres littéraires?

1846.

IX.

SAINTE-BEUVE.

VOLUPTÉ.

Le roman que je viens de lire est bien ce que j'attendais : le poëte et le critique sont résumés dans ce livre et transformés sans altération notable. La connaissance des choses humaines y est plus complète et plus à nu ; les sentiments et les opinions sur l'ordre social où nous vivons s'y révèlent plus nettement, mais sans troubler la continuité harmonieuse de la vie littéraire de l'auteur.

Oui, nous sommes heureux de le reconnaître et ce bonheur est assez rare pour qu'on prenne la peine de le signaler, le roman de Sainte-Beuve ne dément pas une seule des espérances qu'il donnait il y a dix ans à l'époque de ses débuts. C'est une conclusion logique et glorieuse dans la série des tentatives intellectuelles qu'il a courageusement abordées en 1824.

Aussi, pour bien comprendre et pour expliquer le sens intime du roman, il faut rappeler sommairement les travaux et les volontés de l'auteur. Envisagé de cette sorte, *Volupté* n'a plus rien d'obscur ni de mystérieux; c'est dans l'ordre humain et dans l'ordre littéraire une œuvre inévitable et prévue; c'est, sous la forme du récit, l'expression plus familière et plus vive, plus abondante et plus accessible, des idées révélées déjà sous la forme dialectique et sous la forme lyrique. Détaché de l'unité à laquelle il se rapporte, ce livre court le danger d'être mal compris; rapproché des prémices dont il est le complément, il s'éclaire d'un jour lumineux et paisible.

Je répugne à publier ce que je sais des contemporains. Quand je posséderais toute la vie privée des hommes dont le nom est aujourd'hui célèbre, je me garderais bien de la révéler. Mais je crois qu'en de certaines circonstances, l'homme importe à l'explication de l'artiste; et, par exemple, à moins d'attribuer à Sainte-Beuve un caractère spécial, choisi, exceptionnel, il est impossible de comprendre ses pèlerinages et ses dévotions. Il y a en lui un mélange heureux d'enthousiasme et de curiosité qui se renouvellent à mesure qu'ils s'apaisent, et qui enrôlent son esprit et ses études au service de toutes les gloires naissantes ou méconnues. Ce n'est pas tout : cette singularité d'intelligence ne dénouerait qu'à demi le problème de

ses travaux. Il est doué d'une abnégation bien rare en ce temps-ci. Quoiqu'il ait foulé aux pieds bien des cendres qu'il ne prévoyait pas, il ne recule, Dieu merci, devant aucune ingratitude. Il ne perd pas son temps à supputer les oublis dont il a peuplé sa mémoire. Il dit la vérité pour le plaisir de la dire. Il popularise les noms dédaignés par l'ignorance ou la frivolité, sans trop se soucier du destin réservé à son dévouement. Le témoignage qu'il se rend à lui-même d'avoir bien fait, et courageusement, suffit à le contenter, à le soutenir dans les luttes nouvelles.

Chaque fois qu'il agrandit pour la foule curieuse, moins prodigue de louanges que de railleries, le cercle de la famille littéraire, il s'applaudit et se repose, sans demander aux disciples qu'il initie, aux dieux nouveaux qui n'avaient pas d'autels avant ses prédications, une longue reconnaissance, une solide amitié.

Il marche par le chemin qu'il a choisi, et se fait une gloire involontaire de toutes les gloires qu'il a révélées. Quand il rencontre sur sa route un poëte dont la voix est à peine entendue, il s'applique sans relâche à grossir son auditoire, il construit de ses mains un théâtre, il place lui-même les vases d'airain qui doivent enfler le son et le porter aux oreilles les plus rétives. Puis, quand le peuple s'est assis pour écouter, il épie d'un œil vigilant sur les figures étonnées l'inintelligence ou l'inatten-

tion, et, comme le chœur de la tragédie antique, il moralise la foule et déroule devant elle le sens mystérieux des symboles qu'elle admire sans les comprendre.

Comptez parmi nous ceux qui se résignent au rôle du chœur antique; comptez ceux qui suivent l'histoire et ne s'y mêlent pas; comptez ceux qui expliquent la chute et l'élévation des trônes, et ne prétendent pas à la royauté! et pourtant le rôle du chœur est un rôle grave et sérieux, plein d'ampleur et de majesté, mais dont ne s'accommode pas volontiers l'égoïsme de notre temps. Chacun pour soi et Dieu pour tous, c'est là ce qui se lit au fond des amitiés les plus bruyantes. Triste vérité! mais qu'il ne faut pas nier. Ordinairement, le blâme et l'éloge départis aux contemporains ne sont guère que des contrats passés avec la vanité. En élevant sur un piédestal ceux qui gisaient dans le sable, le plus grand nombre songe à soi et se promet bien de monter au même rang.

Or, parmi les désintéressements littéraires je n'en sais pas de plus éclatant que celui de Sainte-Beuve : depuis dix ans, il n'a pas écrit une page qui ne rende témoignage pour lui, et malheureusement aussi contre bien d'autres. Il a tendu à bien des grandeurs chancelantes une main fraternelle, dont l'étreinte s'est relâchée, sans qu'il y eût de sa faute. Il a secouru bien des naufragés qui ont oublié le nom de leur sauveur en touchant le rivage.

Il a couvert de la pourpre impériale bien des soldats obscurs avant son acclamation, et qui se sont éloignés de lui en disant comme un des césars à son lit de mort : Je sens que je deviens dieu.

Mais, à chaque nouvelle déception, son courage grandissait pour tenter un nouveau pèlerinage, et marcher à de nouvelles découvertes. Avant lui, la critique française, lorsqu'elle n'était pas savante ou acrimonieuse, n'était guère qu'un blutage assez vulgaire de préceptes et de formules dont le sens était perdu. C'est à Sainte-Beuve qu'il faut rapporter l'honneur d'avoir mis la poésie dans la critique; c'est lui qui le premier a fait de l'analyse des œuvres littéraires quelque chose de vivant et d'animé, capable d'intéresser par soi-même, en dehors de l'œuvre qui a servi de point de départ. Son tableau du XVIe siècle et ses *Portraits* prouvent assez, quoique diversement, ce que j'avance. Bien que la partie plastique de la poésie occupe, dans le premier de ces ouvrages, une place importante et presque souveraine, pourtant il est facile de deviner, à chaque page, que, si l'auteur estime si haut la naïveté de l'expression, ce n'est pas de sa part un caprice puéril, et qu'il poursuit sous la simplicité du mot la simplicité du sentiment. D'ailleurs, lorsque parut ce premier livre, en 1828, toutes les questions de plastique poétique étaient encore flagrantes. On se battait pour des droits encore mal définis. La querelle était bariolée de

blasons inexpliqués; à ces obscures familles qui réclamaient perles et fleurons sans produire leurs titres, il fallait un d'Hozier pour les mettre d'accord. Cette tâche était réservée à Sainte-Beuve. Il a retrouvé les origines de notre poésie; il a dressé l'arbre généalogique de nos franchises, que le temps et les commentaires avaient enfouies; il a nommé les aïeux inconnus d'André Chénier et de Molière; il a franchi Malherbe pour atteindre Régnier.

Il s'est chargé de légitimer historiquement l'école poétique de la restauration, que la foule prenait pour une invasion d'usurpateurs; il a tiré de la poudre de nos bibliothèques les chartes oubliées, les constitutions méconnues de la vieille France; il a réconcilié les novateurs avec les amis du passé.

Ce premier travail achevé, il s'agissait de juger le passé d'après les principes aujourd'hui reconnus. Après avoir rattaché le XIXe siècle au XVIe, il fallait estimer les deux siècles intermédiaires d'après leur parenté plus ou moins prochaine avec les premiers ou les derniers noms de la famille française, et surtout, ce qui était plus important et plus difficile, d'après le rang qu'ils occupent dans la grande famille humaine. Cette seconde moitié de la tâche n'a pas été moins glorieusement accomplie que la première. Une fois résolu à chercher constamment l'homme sous l'artiste, en

même temps qu'à préciser la généalogie de tous les noms, Sainte-Beuve a courageusement pratiqué le double devoir qu'il s'était imposé. Chacune des biographies qu'il étudie lui devient, pour quelques semaines, un monde de prédilection, une atmosphère préférée où il respire à pleins poumons, un paysage chéri dont il épie curieusement les moindres ondulations, un fleuve bienheureux dont il suit le cours et les sinuosités les plus capricieuses. Chacune de ses études est un véritable voyage. Il nous revient de ces lectures aventureuses comme d'une course lointaine; il secoue de ses pieds le sable des rivages ignorés; il rapporte à la main la tige des plantes inconnues qu'il a cueillies sur sa route. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, comme tous les voyageurs, il s'imprègne des mœurs et des passions des peuples qu'il a visités, s'il lui arrive de vanter tour à tour les temples de Bombay, de Memphis et d'Athènes, et de confesser tant de religions qu'on le prendrait pour un impie.

Non, cette perpétuelle mobilité n'est qu'une bonne foi constante. Sainte-Beuve ne perd jamais de vue, dans chacune de ses initiations, les paroles de François Bacon : il faut que le disciple croie. Il croit à Saint-Martin et à Lamartine, il croit à Châteaubriand et à Lamennais, il croit à Diderot et à l'abbé Prevost; mais croire, pour lui, ce n'est qu'une manière de comprendre. Il croit pour sa-

voir; il étudie avec le cœur, comme les femmes; il se livre comme elles pour obtenir. La foi nouvelle qu'il accepte n'a rien de factice ni d'irrésolu; à force de contempler son nouvel ami, il se transforme en lui; il se met à vivre de sa vie; il évoque les ombres d'une société qui n'est plus; il réveille les passions éteintes; il reconstruit les caractères et les volontés impossibles aujourd'hui, et tout cela de si bonne grâce, avec un naturel si parfait, que nous cédons à l'illusion comme lui. Chacun des modèles qu'il fait poser devant nous gagne notre affection en révélant à nos yeux des mérites inattendus.

Il se peut que des intelligences plus sévères et moins expansives répudient quelques-unes des admirations de Sainte-Beuve. Il y a des âmes sérieuses, pleines de candeur et d'austérité tout à la fois, qui ne se résignent pas à la sympathie aussi facilement que lui; mais il désarme le blâme par la sincérité de ses opinions. Il est heureux d'admirer, comme d'autres sont heureux de comprendre.

C'est pourquoi je m'explique sans peine qu'il ait omis jusqu'ici dans ses études les natures trop éloignées de la sienne, celles surtout qui se sont produites au milieu du bruit et des pompeux spectacles; s'il lui arrive presque toujours d'aimer pour comprendre, on peut dire avec une égale vérité qu'il ne comprend guère ceux qu'il n'aime pas-

Dans la poésie lyrique, Sainte-Beuve a eu pareillement deux moments bien distincts, mais non pas contradictoires. Dans les morceaux publiés sous le pseudonyme de Joseph Delorme, comme dans le tableau du XVIe siècle, il semble plutôt préoccupé du mécanisme de la versification que du fond même des pensées. Il s'applique avec une curiosité amoureuse à reproduire tous les rhythmes essayés au temps de la renaissance par Baïf, Ronsard et Dubellay. L'esprit tiède encore de cette laborieuse exploration qu'il vient d'achever, il s'empresse de consigner les résultats de ses études dans une lutte assidue avec les modèles qu'il a quittés tout à l'heure. C'est ainsi que faisait Warton, en étudiant l'histoire de la poésie anglaise.

Si l'on veut pourtant pénétrer le caractère intime des poésies de Joseph Delorme, on s'aperçoit bien vite que l'auteur a surtout cherché à traduire, sous une forme naïve et harmonieuse, le journal de ses impressions personnelles. Si l'on excepte en effet l'ode à la rime, qui, par la prestesse des évolutions et la variété des similitudes, ressemble volontiers à une gageure, on retrouve presque à chaque page le retentissement d'une pensée qui étonne d'abord par sa nudité, mais qui bientôt, lorsque les yeux sont façonnés à ce nouveau spectacle, nous attache et nous intéresse par sa nudité même. C'est une révélation franche et hardie, dédaignant les réticences, pleine de mépris pour

la périphrase, préférant le mot vrai aux images les plus élégantes ; c'est une causerie domestique.

Dans les *Consolations*, l'élément humain s'est complétement dégagé des questions de rhythme, de césure et de rime. L'artiste est sûr de l'instrument qu'il manie; il choisit volontiers les plus simples mélodies et ne paraît guère songer qu'à lui-même. Ce qu'il dit, ce n'est pas pour plaire ; car s'il voulait plaire, il le dirait autrement. Il connaît tout le manége de la coquetterie poétique ; il s'est rompu de bonne heure aux ruses les plus difficiles de l'expression. S'il procède avec une austérité continue, c'est qu'il a subi depuis un an une métamorphose irrésistible; c'est que livré à lui-même, loin du monde qu'il a toujours mal connu, dans la société de ses livres chéris qu'il devait bientôt épuiser, las de mordre au fruit de la science, il est monté jusqu'à Dieu pour lui demander compte de sa misère et de son impuissance ; c'est qu'il s'est réfugié dans les mystiques entretiens pour échapper au doute qui le rongeait.

Si j'insiste sur le caractère religieux des *Consolations*, c'est que ce livre contient le germe entier de *Volupté;* c'est qu'on y voit déjà le cœur se débattre sous les sens et se révolter contre l'avilissement du plaisir. Envisagées poétiquement, les *Consolations*, malgré l'empreinte personnelle qui les distingue en ce temps d'imitation et de prosélytisme, sont unies à l'École des lacs, et en particulier à Wordsworth,

par une étroite parenté. Sainte-Beuve, comme le poëte anglais, ennoblit par la pensée qu'il y mêle plutôt que par l'expression dont il les décore les sujets les plus vulgaires, les accidents les plus indifférents de la vie quotidienne. Je sais qu'on a reproché aux *Consolations* de ressembler trop à la prose ; je sais qu'à de certains esprits habitués dès longtemps à la pompe de l'alexandrin, ces confidences familières ont paru presque triviales ; mais ceci, je crois, est plutôt l'effet de la surprise que le symptôme d'un réel mécontentement. Le même dédain pourrait se manifester en présence d'un Hobbema chez un homme qui n'aurait vu jusque-là que des Claude Lorrain.

Et puis, dans son amour pour les simples paysages de l'école flamande, Sainte-Beuve ne s'interdit pas l'essor d'une pensée plus élevée. Il y a dans les *Consolations* deux pièces qui se distinguent entre toutes par la naïveté du début, le progrès lent et mesuré des premiers accords, et aussi, je dois le dire, par la magnificence et la sublimité de la conclusion : je veux parler des amours d'Alighieri et de Beatrice et du monologue désespéré de Michel-Ange. A coup sûr il est impossible de commencer plus familièrement que ne le fait Sainte-Beuve dans ces deux morceaux. Il traduit presque littéralement un sonnet du Buonarroti, une page de la *Vie nouvelle*. Il épelle le thème qu'il a placé sur son pupitre, il le commente et le décompose nonchalam-

ment; on dirait qu'il promène au hasard ses doigts sur le clavier; mais peu à peu il s'exalte, il s'enivre de sa pensée, le son grandit et monte jusqu'au faîte; le murmure qui tout à l'heure chuchotait à nos oreilles s'enfle jusqu'à la menace; nous étions dans une prairie au bord d'un limpide ruisseau et voici que nous sommes transportés sur la crête d'un rocher au bord d'un fleuve écumant. C'est une grande habileté et très-rare je vous assure : c'est le procédé familier aux grands symphonistes de l'Allemagne.

Il y a dans ces deux morceaux assez de poésie pour défrayer bien des poëmes. Quant au caractère mystique du recueil entier, qui a paru à quelques personnes plutôt découragé que fervent, il n'y a qu'une réponse à faire, c'est que les plus fermes espérances, qu'elles s'adressent à Dieu ou bien à un cœur préféré, ont leurs moments de défaillance et d'abattement : c'est qu'il n'y a pas de prière possible dans une perpétuelle glorification.

Des *Consolations* au roman la transition est toute naturelle. Le sujet, qui d'abord ne se révèle pas en plein, mais qui se dessine et se précise au bout de quelques pages, n'est autre que la lutte des sens et de la volonté, le duel du plaisir et de l'intelligence, de la mollesse et de la réflexion, du corps et de l'âme, le combat acharné de la volupté contre l'amour. Ceci pourra sembler singulier aux esprits inattentifs; mais, avec un peu de complaisance et

surtout de bonne foi, on se convaincra bien vite de la réalité de la guerre que Sainte-Beuve a choisie comme sujet d'étude poétique.

Croyez-vous que l'amour pour le poëte, pour l'artiste, pour le philosophe, pour le prêtre, pour l'homme qui pense et qui veut, pour l'homme enfin qui est vraiment un homme, se réduise au plaisir des sens? Croyez-vous que l'ivresse et l'oubli, l'exaltation et l'épuisement, l'entraînement et la prostration suffisent à réaliser l'amour tel que l'ont conçu, tel que l'ont éprouvé Pétrarque et saint Augustin, ces deux grands maîtres dans la science d'aimer? Oh! que non pas! la tâche n'est pas si facile.

Pour peu qu'on ait vécu ou qu'on ait seulement regardé vivre autour de soi, on ne tarde pas à le reconnaître, les plaisirs trop hâtés, le paspillage des sens, les ivresses trop rapides et mal choisies, avilissent l'âme, l'épuisent et l'endorment; et quand vient l'heure d'aimer sérieusement, quand il s'agit d'engager sur un nom le reste de ses années, ce n'est qu'à grand' peine que l'âme se réveille pour essayer cette vie nouvelle et glorieuse, cette vie d'épreuve et de dévouement. Bien souvent le courage lui manque à moitié chemin. En vue du port qu'elle aperçoit, elle ralentit la manœuvre, se laisse démâter et retourne paresseusement aux vagues tumultueuses de ses plaisirs.

Sans doute il y a des voluptueux qui se purifient dans un amour sérieux; sans doute il y a des âmes

qui, après s'être longtemps flétries dans le plaisir, se rajeunissent et se renouvellent dans le dévouement et l'abnégation ; mais combien, au lieu de se transformer et de dépouiller le vieil homme, flétrissent à leur image l'âme qu'ils ont choisie, qui devait les régénérer et qui devient leur proie !

C'est qu'en effet la métamorphose est laborieuse, c'est qu'au delà de certaines limites elle est tout à fait impossible ; c'est que la volupté, analysée dans ses intimes éléments, n'est qu'un monstrueux égoïsme, une perpétuelle immolation aux sens inapaisables ; c'est que les sens, irrités à toute heure, impuissants à contenter leur colère, éteignent une à une toutes les facultés généreuses de notre âme.

Il est donc naturel que le voluptueux recule devant la tâche imposée à l'amant, qu'il pâlisse et trébuche devant l'abîme de résignation et de lutte ouvert à ses pieds. S'il tremble à la seule pensée de frayer la route à celle qu'il a choisie, c'est que ses pieds amollis dans le repos ne sont pas de force à saigner impunément, c'est qu'il craint pour ses pas chancelants les cailloux et les ronces, c'est que ses yeux, baignés dans l'ombre d'une alcôve enivrée ne supporteraient pas la lumière éblouissante de la plaine ; c'est que ses bras, usés dans les étreintes furieuses, soutiendraient mal la femme préférée.

J'ai connu des caractères singuliers, d'une paix

austère et permanente, à peine au seuil de leurs années, dédaignant la jeunesse qui s'agitait autour d'eux, pressés de vieillir avant l'âge, ambitieux de sentir sous les tresses dorées de leur chevelure les pensées qui d'ordinaire ne mûrissent que sous les fronts chauves et ridés ; ceux-là prenaient la volupté par son côté impitoyable et terrible : ils tuaient leurs sens pour dégager leur âme ; ils déchiraient le corps pour ouvrir à l'intelligence des horizons plus larges, de plus lointaines perspectives. Au delà du plaisir qu'ils se prescrivaient et qu'ils menaient à bout, ils apercevaient l'atmosphère sereine de la réflexion. Quand ils ont voulu se mettre à aimer, quand ils ont compris que l'intelligence livrée à elle-même, abreuvée de vérité, ne suffit pas à remplir la vie, ils ont trouvé dans l'amour une vie nouvelle et qu'ils avaient prévue. Ils avaient mesuré la tâche, ils avaient l'œil paisible, et leur paupière ne s'est pas abaissée convulsivement. Ils avaient compris que la volupté a deux sens, l'un grossier, vulgaire, qui se révèle au plus grand nombre, c'est le plaisir égoïste ; l'autre idéal, poétique, supérieur à la vie commune, c'est la volupté dans l'amour. Ils avaient pressenti que le plaisir acheté par le dévouement et le sacrifice, préparé par la persévérance et les mutuels épanchements, acquiert une saveur nouvelle, que les voluptueux ne soupçonnent pas. Aussi, quand ils ont essayé l'amour, ils l'avaient deviné, et sans peine ils ont

triomphé de leurs sens avilis. Ils avaient conservé soigneusement l'étincelle précieuse qui devait ranimer les cendres de leur jeunesse. Au jour du réveil, ils ont retrouvé ce qu'ils avaient dédaigné dans leur folie orgueilleuse, la faculté d'aimer.

Mais ce n'est pas à cette volupté réfléchie que s'en est pris Sainte-Beuve ; il sait bien que le plaisir ainsi accepté, plutôt que poursuivi, n'est qu'une cruelle initiation, qui mérite plus de compassion que de colère.

Amaury, le héros du roman de Sainte-Beuve, placé entre trois femmes, toutes trois dignes d'être aimées, les perd toutes trois par son irrésolution et ses caprices. Livré de bonne heure aux faciles plaisirs, il s'y amollit, s'y énerve, et lorsqu'il cherche en lui-même la force de vouloir et d'aimer, il ne la retrouve plus ; il entame la destinée de trois femmes sans compléter la sienne. Tout le roman est là. De la volupté à l'impuissance d'aimer, de l'irrésolution à la nullité, la transition est logique, irrésistible. Les trois caractères qui s'offrent à l'amour d'Amaury, et qu'il n'accepte pas, parce qu'une fois avili par l'effémination, il tremble de s'engager et de vouloir, sont tracés habilement, simples, vrais et bien distincts. La première, Amélie de Linier, est une jeune fille candide et pure, attachée à ses devoirs, résignée à l'obéissance, soumise à la destinée que Dieu lui a faite, qui suivrait Amaury dans ses plus hardies entreprises,

mais qui souhaite un rôle à l'homme qu'elle aime, parce qu'elle ne conçoit pas la dignité virile sans la volonté. Son ambition ne va pas jusqu'à surprendre à son profit toutes les facultés d'Amaury : elle veut la première place dans son cœur ; dans le monde, elle ne veut pour elle-même que le second rang. Elle est libre, elle pourrait devenir la femme d'Amaury ; mais le voluptueux demande deux années de répit. Deux ans dans la vie d'un homme sans volonté, sans prévoyance, c'est un monde pour l'oubli et les mauvais desseins. Bientôt Amélie est détrônée par madame de Couaën. Cette nouvelle figure, pour l'achèvement de laquelle le poëte a dépensé le meilleur de ses forces, est plus grande, plus idéale que la première ; sa mélancolie est pleine de superstition et de pressentiments ; elle se laisse aller à aimer Amaury sans craindre un seul instant que cette nouvelle affection puisse troubler la paix de ce qui l'entoure. Elle aime saintement, pour le bonheur d'aimer ; ce qu'elle offre et ce qu'elle demande, c'est un dévouement sans réserve, mais chaste, mais religieux, mais contenu dans les limites austères du devoir : elle ne connaît pas l'entraînement des sens, et ne songe pas à le redouter. La troisième figure, moins poétique peut-être que les deux autres, madame de R..., intéresse pourtant par la franchise même de sa légèreté. Elle est d'une coquetterie naïve, incapable d'un amour sérieux, mais capable cependant

de pleurer l'abandon. Son amour, on le comprend sans peine, est plutôt dans sa tête que dans son cœur ; c'est un type qui se rencontre assez souvent, et que Sainte-Beuve a fidèlement reproduit d'après nature. Sans doute madame de R... n'est pas digne de lutter dans le cœur d'Amaury avec Amélie ou madame de Couaën ; mais, pour l'irrésolu voluptueux, c'est une occasion naturelle d'oublier son second amour comme il avait oublié le premier, et c'est pourquoi il faut remercier l'auteur de l'avoir placée près d'elles.

Amélie représente le bonheur paisible, sans lutte, sans péripétie, l'amitié dans l'amour, la sérénité des jours pareils et prévus. Madame de Couaën résume idéalement l'amour romanesque, mêlé de larmes sanglantes et de célestes sourires; la possession de madame de R... serait tout au plus un bonheur de quelques semaines.

Entre ces trois amours, Amaury, on le voit bien, préfère le second, le plus grand, le plus difficile; mais il recule devant le danger, et n'offre pas le combat. Le cœur d'Amélie se laisse trop facilement pénétrer, et n'offre pas à son avide curiosité assez d'éléments d'excitation ; et puis, pour l'obtenir, il faudrait s'engager sans retour, et le voluptueux ne veut pas même engager le lendemain. Madame de R... ne refuse pas de se livrer ; mais elle veut être dignement gagnée, et s'accommoderait mal d'un cœur partagé. Elle surprend dans le cœur d'Amaury

deux images rivales de la sienne, et qui rendraient son règne impossible; elle ne peut pas se méprendre sur les vrais sentiments de l'homme qu'elle a distingué; elle devine son hésitation et ses lâchetés; elle serait folle vraiment de céder à des attaques si mal conçues et si mal poursuivies.

Ces trois amours sont décrits dans le roman de Sainte-Beuve avec une exquise délicatesse.

Un jour ces trois femmes se rencontrent, et sans plaintes, sans récrimination, sans aveu, elles comprennent la secrète rivalité qui les sépare; ce jour-là est un jour décisif pour Amaury. Témoin de ces trois douleurs qu'il a faites, il s'afflige et s'apitoie sur lui-même, il maudit sa misère et son infirmité. Il s'éloigne avec un effroi religieux de ces trois plantes flétries au souffle de son amour impuissant, Il se retire de la vie où il n'a plus de rôle à jouer, il se réfugie en Dieu; et pour que rien ne manque au châtiment de sa lâcheté, à peine a-t-il été ordonné prêtre, qu'il assiste aux derniers moments de madame de Couaën; il récite sur sa dépouille la prière des morts, et renvoie au ciel cette âme dont il n'a pas voulu.

Il y a dans tout ceci une haute moralité. Cette histoire très-simple aboutit à une conclusion lumineuse, à un enseignement sévère, à une leçon évidente: Amaury manque sa destinée faute d'avoir voulu.

Aimer, savoir, qu'est-ce après tout sans la vo-

lonté? une occasion de vivre, mais non pas la vie elle-même. Vérité simple, et que beaucoup pourtant révoquent en doute, ou ne soupçonnent pas.

Si j'ai négligé dans cette rapide analyse toute la partie locale et historique du roman, si j'ai omis le portrait de M. de Couaën, celui de madame de Cursy, celui de Georges Cadoudal, c'est que ces trois figures ne sont pas sur le premier plan du tableau, c'est qu'elles servent plutôt à l'encadrement de l'action qu'à l'action elle-même, c'est que dans la destinée d'Amaury ces trois noms sont plutôt des accidents que des ressorts.

L'épilogue tout entier est magnifique d'élévation, d'abondance et de verve. Dès qu'Amaury, en expiation de sa jeunesse livrée aux vents capricieux de la volupté, pour racheter ses années perdues, a choisi la prière comme un dernier et inviolable asile, comme un rocher inexpugnable et que les flots du monde baignent incessamment sans jamais l'ébranler, il se régénère et se relève, il se renouvelle et se transfigure ; le voluptueux redevient homme.

Le style de ce roman possède les qualités habituelles de l'auteur. La grâce, la pureté qui lui sont familières se retrouvent dans ce livre. Mais il y a lieu, je crois, à faire quelques remarques techniques sur la trame intérieure du langage appliqué au récit et en particulier au roman.

La forme choisie par l'auteur admet, je le sais,

toutes les variétés, toutes les nuances de style, depuis le familier jusqu'au lyrique, depuis le simple et le nu jusqu'à l'épique et au pittoresque; mais ne convient-il pas de ménager soigneusement la transition d'une nuance à l'autre?

Dans la succession même des nuances, n'y a-t-il pas une loi? Et cette loi, quelle est-elle? N'est-ce pas la sobriété? La nuance lyrique en particulier ne doit-elle pas se produire avec une avarice réfléchie? Et s'il arrive qu'elle se répande avec une abondance luxuriante, n'entache-t-elle pas de mesquinerie et de nudité les nuances voisines et plus simples? Pour le récit, par exemple, ne serait-il pas utile de s'interdire les images fréquentes et vivement accusées? Ne faut-il pas réserver les similitudes pour la peinture du paysage, les symboles pour la révélation du monde intérieur, qui, sans le secours de la poésie, ne pourrait jamais s'éclairer que d'un jour incomplet?

Chacune de ces questions est grave, et ne se résout pas à la course. Aussi, en les faisant, nous éprouvons le besoin de les justifier. Parfois il nous a semblé que les pages les plus belles de ce livre gagneraient singulièrement à se simplifier. Il y a dans une œuvre de longue haleine une perspective poétique dont il faut tenir compte. Souvent le style trop chargé d'images plie sous le faix et ralentit la marche du récit.

Mais s'il est prescrit au romancier d'apporter

dans l'emploi des images d'infinis ménagements, il doit éviter avec un soin pareil de les briser en les variant, de les obscucir en les superposant; or je dois déclarer franchement que Sainte-Beuve a plusieurs fois commis cette faute. Il lui arrive de choisir des images dans des ordres de pensées souvent très-éloignés l'un de l'autre, et de mettre une comparaison abstraite à côté d'une comparaison visible; de cette sorte, la première perd son autorité, et la seconde sa grâce.

Et puis il répugne généralement à continuer, à soutenir la similitude qu'il a choisie; on dirait qu'il craint de la rendre puérile en la déroulant. Les nombreux exemples qu'il a sous les yeux expliquent sa frayeur, mais ne la justifient pas. Sans doute il est arrivé de nos jours à des artistes éminents d'entamer le tissu du style à force de l'amincir pour l'étendre; mais le danger peut être évité, et Sainte-Beuve, mieux que personne, connaît le moyen de n'y pas succomber.

Cette brièveté volontaire dans les similitudes, en multipliant les facettes et les tons du style, lui ôte une partie de son unité. La prose prend alors un aspect chatoyant qui fatigue l'œil et déroute l'attention.

Ces reproches, que nous croyons sérieux, s'expliquent par une disposition particulière à l'esprit de Sainte-Beuve. En présence de sa pensée, comme devant les caractères qu'il étudie, sa curiosité tient

du tressaillement : il aperçoit du même coup plusieurs faces diverses, également éblouissantes, qui le séduisent avec une égale puissance ; tantôt c'est le côté sensuel, tantôt c'est le côté idéal. Dans son ardeur mobile, il ne choisit pas assez résolûment le côté qu'il veut peindre, et comme un enfant placé entre deux fruits également dorés, il va de l'un à l'autre, sans se décider. Cette disposition est, dans l'ordre intellectuel, quelque chose qui correspond assez bien au chatoiement du style, dans l'ordre littéraire.

Malgré ces chicanes qui sans doute sembleront niaises au plus grand nombre, à force d'être subtiles, *Volupté* est un beau livre, plein de substance, nourri de pensées et surtout de sentiments vrais, surpris avec bonheur, étudiés avec avec précision ; c'est un livre où ruisselle le sang des blessures, où l'artiste a laissé des lambeaux de son cœur, comme la brebis des lambeaux de sa toison dans la haie qu'elle franchit.

1834.

X.

EUGÈNE SCRIBE.

Depuis plus d'un an nous attendions le discours de réception de M. Scribe, et nous commencions à désespérer. Nous connaissons les occupations multipliées, les travaux innombrables et sans cesse renaissants de l'auteur de *Bertrand et Raton;* nous savons qu'il entreprend à la même heure un opéra-comique, un ballet et deux ou trois menues comédies avec ou sans couplets : il était donc naturel de penser que les administrations dramatiques, dont M. Scribe est aujourd'hui la providence, faisaient tort à l'Académie française. Les documents les plus authentiques semblaient fortifier cette conjecture; depuis l'inauguration de l'*Ambitieux,* on parlait à la fois d'une pièce en cinq actes pour la Comédie-Française, de plusieurs poëmes lyriques, destinés à madame Damoreau, et d'une fourniture considérable pour le boulevard Bonne-Nouvelle ; c'était bien assez pour absorber toutes les facultés du

génie le plus fécond de la France. Enfin, les répétitions actives de la *Saint-Barthélemy* auraient suffi seules à expliquer le silence du nouvel académicien.

Heureusement pour la littérature, pour l'Académie et pour nous, M. Scribe, par un redoublement d'énergie, a trouvé le temps d'écrire son discours de réception entre une cavatine et un trio. L'assemblée était nombreuse à l'Institut, jeudi 28 janvier, et la composition de l'auditoire avait un caractère inaccoutumé. Les députations qui s'étaient donné rendez-vous sur les bancs de l'Académie narguaient naïvement l'étonnement des curieux. C'était, d'une part, la légion des collaborateurs de M. Scribe, clients modestes qui avaient voulu accompagner leur patron jusque dans l'enceinte du sénat, qui se glorifient de lui appartenir, et qui, ce jour-là du moins, partageaient les honneurs décernés à son génie. Plus loin, on distinguait un essaim de jeunes veuves, maîtresses à vingt ans d'une fortune indépendante et ne sachant que faire de leur main et de leur cœur; dans les rangs de ces veuves privilégiées, il y avait bien quelques orphelines délaissées, quelques filles coupables, chargées de la malédiction paternelle; mais elles avaient oublié leurs larmes et leurs remords, et se confondaient dans la foule de leurs compagnes. Aux pieds de ces veuves enchanteresses, on apercevait des colonels sans régiment qui, pendant quinze ans, ont noué avec ces dames des intrigues victorieuses.

M. Scribe était véritablement entouré de son état-major, il pouvait se croire encore sur la scène du Gymnase. C'est sans doute à la présence de ces députations que nous devons attribuer la première émotion de l'orateur. Sa voix tremblait comme celle d'un jeune étourdi qui aurait un oncle à fléchir, des dettes à payer et une cousine à convaincre. L'exorde du récipiendaire ressemblait volontiers à l'exposition d'un drame sentimental. M. Scribe a rapproché sa gloire académique de ses premiers succès au lycée Napoléon; il s'est mis en scène entre Fontanes et Arnault, et a même trouvé moyen d'appeler à son secours le souvenir de sa mère absente. Après cette habile préparation, il a loué rapidement les tragédies, les fables et jusqu'aux chansons de M. Arnault; il a rappelé la nomination académique de Laujon, et commencé la biographie de la chanson. M. Scribe se prend très-sérieusement pour un chansonnier, et c'est par ce titre qu'il a expliqué publiquement son avénement à l'Académie. La chanson, selon lui, a seule une valeur historique parmi les ouvrages d'imagination. Pour prouver cette thèse singulière, il a parlé des Croisades et de la Ligue, de la Fronde et des États Généraux, de la Convention et du Directoire, des trouvères et des ménestrels, de la liberté et de l'*Alcoran*, avec un aplomb et une volubilité qui ont amusé l'auditoire et l'ont presque étonné comme un morceau d'érudition.

Le discours de M. Scribe, si remarquable par l'abondance et la nouveauté des idées, n'est pas moins digne d'étude sous le rapport du style. Nous y avons compté quelques douzaines de solécismes joyeux, qui souriaient tête haute comme s'ils eussent été confiés aux lèvres musicales de madame Volnys ou de madame Allan. M. Scribe, après avoir si souvent cravaché la langue en plein théâtre, aurait eu grand tort de la respecter jeudi dernier. Pour bien remplir son rôle, il devait braver jusqu'au bout la littérature et ceux qui la représentent. Il a donc bien fait, selon nous, d'écrire son discours de réception du même style que ses comédies.

M. Villemain avait beau jeu pour répondre au récipiendaire. Il n'a pas demandé de cartes, et il a eu raison; car il était sûr de retourner le roi. Il a défendu pied à pied, contre la déclamation vulgaire et le paradoxe anecdotique, le terrain du goût et du bon sens. Fidèle aux traditions académiques, il n'a pas cru pouvoir se dispenser de reprendre en sous-œuvre l'éloge de M. Arnault; mais il s'est bien vite débarrassé de cette obligation insignifiante, et a franchement abordé le véritable sujet de sa réponse. M. Villemain n'est pas un esprit original et ne prend guère sous sa responsabilité la promulgation des vérités nouvelles; mais il excelle à dire l'opinion déjà soutenue par une phalange serrée; il marque volontiers au coin de sa

parole le métal coulé en lingots par des mains plus hardies que la sienne; il se fait le tribun des causes gagnées ou qui touchent à leur triomphe; il ne se compromet pas à l'étourdie pour les idées aventureuses, mais il proclame d'une voix claire et sonore les idées qui ont entamé les lignes ennemies. Il y a dix ans, M. Villemain n'aurait offert à M. Scribe que le dédain ou le respect; aujourd'hui, que la presse a ouvert la brèche, M. Villemain monte courageusement à l'assaut.

Sauf ces réserves que je ne pouvais passer sous silence, je dois rendre à M. Villemain une éclatante et pleine justice. Il a traité M. Scribe comme le plus mutin des enfants gâtés, il lui a dit avec des paroles emmiellées les plus dures vérités. Il a démoli à coups de chiquenaude les théories littéraires de M. Scribe; mais il a mis dans le renversement de ce château de cartes tant d'ordre et de patience qu'il avait l'air de prendre au sérieux la solidité des murailles. Au moment même où il se proposait de berner son antagoniste comme Sancho dans la cour de l'hôtellerie, on eût dit, à l'entendre, qu'il ne respirait que franchise et bienveillance. J'ai même la certitude qu'une grande partie de l'auditoire s'est laissé prendre aux paroles de M. Villemain, et n'a pas songé à deviner la moquerie cachée sous le compliment. Pour le plus grand nombre, il n'était que poli et s'acquittait de sa tâche avec résignation; mais, en réalité,

chacune de ses phrases était une satire amère, implacable, et retournait le fer dans la plaie saignante.

En présentant la défense de la comédie, M. Villemain avait une marche toute tracée : de Molière à Beaumarchais, en traversant Regnard, Destouches et Marivaux, il pouvait sans effort montrer la constante fraternité des mœurs et du théâtre ; il n'a pas manqué à ce facile devoir. En effet, si la révocation de l'édit de Nantes et les guerres de Flandre ne sont pas écrites dans *l'École des femmes* et *le Misanthrope,* Molière a pourtant sa place marquée entre La Bruyère et le duc de Saint-Simon ; s'il a fait grâce au grand prieur de Vendôme et à la veuve Scarron, il a été sans pitié pour les marquis insolents, pour les femmes tachées d'encre et de bouillon, pour les colporteurs de sonnets. Si Destouches n'a pas mis sur la scène les jupes relevées jusqu'au genou et les baisers avinés, il a représenté fidèlement une face de son siècle, il a été sentencieux comme les roués de la Régence. Marivaux, dédaignant avec raison les bals de bouts de chandelle et le ministère en corset qui trônait à Versailles, a peint avec une souplesse merveilleuse toutes les galanteries sans cœur auxquelles il assistait; il a très-bien montré comment l'amour peut occuper sans passionner, comment la stratégie de boudoir peut devenir une affaire sérieuse et savante sans entamer la liberté des amants.

Collé, dont M. Villemain n'a pas parlé, dans son *Théâtre de Société* s'est chargé de peindre le XVIIIe siècle en déshabillé. Enfin Beaumarchais, dans *le Mariage de Figaro*, a préparé le serment du jeu de paume et la prise de la Bastille. Les tragédies romaines de l'Empire, les comédies guerrières de la Restauration, les drames désordonnés de nos jours ne sont pas sans parenté avec les sentiments de la France depuis trente ans; l'ambition militaire, le souvenir cuisant de l'invasion, et plus tard le mouvement tumultueux des aveugles espérances, l'audace effrénée de l'orgueil et de l'égoïsme, se sont fait jour dans la littérature dramatique. Il suffit donc d'ouvrir l'histoire pour juger la théorie de M. Scribe.

Après avoir réfuté au pas de course les paradoxes de son adversaire, M. Villemain a terminé par des félicitations ironiques; il a rappelé la fortune rapide de M. Scribe, et lui a généreusement pardonné son blason ; mais il a très-bien caractérisé cette carrière littéraire qui compte un succès par mois, cette destinée d'un dangereux exemple, qui met la curiosité publique en coupe réglée, qui plante à jour fixe des idées de haute et moyenne futaie, et qui approvisionne régulièrement les chantiers dramatiques. Laissant à M. Scribe le titre de chansonnier, lui permettant même de mettre Désaugiers au-dessus de Béranger, il a prié le nouvel académicien de veiller, au nom de ses

confrères, sur la conduite littéraire des théâtres lyriques. C'était le coup de grâce, le dernier châtiment infligé au vaincu. Désormais, M. Scribe est condamné par arrêt de l'Académie à mettre du bon sens même dans ses opéras-comiques. Il faudra qu'il invente de nouvelles dynasties dans les cercles allemands, qu'il étudie la géographie de l'Europe, et même la langue française. La sentence est rigoureuse et sans appel. Que va devenir l'inépuisable improvisateur? comment satisfera-t-il à ces conditions onéreuses? S'il se pique de respect pour les conseils impérieux de l'Académie, je le vois forcé de se réfugier dans le silence. Mais soyez sûrs qu'il n'en fera rien, soyez sûrs qu'il continuera courageusement de monnoyer sa parole, d'accoupler des rimes boiteuses, de rhabiller sans embarras les personnages décrépits de ses créations prévues; soyez sûrs qu'à l'exception du couplet final, où il épargnera l'Académie, il ne changera rien à ses habitudes souveraines, et traitera toujours le bon sens et la grammaire avec un mépris absolu.

Tout en tenant compte à M. Villemain de son adresse malicieuse, de sa politesse ironique, je ne puis m'empêcher de blâmer sévèrement la comédie jouée jeudi dernier à l'Institut. L'Académie, en admettant dans son sein des hommes d'un mérite aussi douteux que M. Scribe, n'est-elle pas coupable d'imprudence? Ne serait-il pas à souhaiter

que les futurs récipiendaires fussent de force à défier la verve railleuse de M. Villemain? La sagesse et les convenances ne se réunissent-elles pas pour prescrire dans le choix des candidats plus de scrupules et de sévérité? Que M. Villemain s'égaye et s'amuse dans un salon aux dépens de M. Scribe, rien de mieux; qu'il engage avec lui une polémique agile et ingénieuse, et qu'il assemble autour de sa moquerie un cercle attentif, tout cela est permis. Mais railler le récipiendaire en pleine Académie, n'est-ce pas travailler de ses mains à ébranler sa maison? n'est-ce pas appeler l'indifférence et la déconsidération sur une compagnie littéraire que la France veut bien prendre au sérieux? Encore deux ou trois acquisitions de la même valeur que M. Scribe, et l'Académie, malgré les noms recommandables qu'elle renferme, n'offrira bientôt plus l'étoffe d'un couplet. A l'heure qu'il est, elle joue le même rôle que la noblesse française au XVIIIe siècle pour prévenir la moquerie des philosophes; elle prend l'initiative, et se moque d'elle-même. Elle se fait gaie, insouciante, frivole; elle jette au feu ses parchemins, et ne s'aperçoit pas que le tiers-état sourit de pitié. Elle fait bon marché de sa grandeur, elle se tourne en ridicule, et se chatouille pour se desserrer les dents; mais elle ne prévoit pas qu'un jour la foule s'avisera de la prendre au mot, et sera sans respect pour un corps littéraire si peu ménager de sa pro-

pre dignité. Si l'Académie, en se gaussant des nouveaux élus, espère se populariser, elle se trompe radicalement. Entre le discrédit et la popularité l'intervalle est immense, et, maintenant, l'Académie me paraît s'acheminer rapidement vers le discrédit. Ce conseil, dans notre bouche, est parfaitement désintéressé. Les services littéraires de l'Académie française sont pour nous très-contestables, et la récente publication du Dictionnaire n'est pas faite pour ébranler notre conviction.

En avertissant une institution qui se ruine, nous cédons à l'instinct du bon sens. Si la critique s'est montrée sévère pour l'Académie, ce n'est pas la faute de la critique. Il faut que l'Académie consente à le croire, les parenthèses envenimées de M. Scribe et de M. Villemain ne changeront rien aux termes de la question : pour se prononcer sur le mérite d'un livre, il n'est pas nécessaire de siéger dans les commissions. L'étude et la clairvoyance suffisent amplement. Peu importe à la presse indépendante et sincère que l'Académie, dans ses lits de justice, accuse la critique d'amertume et de mauvaise foi ; Horace, que ces messieurs ne récuseront sans doute pas, se charge de répondre pour nous. C'est lui qui conseille le repos aux chevaux haletants. L'avis est clair et facile à comprendre, et les orgueils obstinés qui sont punis par l'indifférence publique ne doivent imputer qu'à eux-mêmes le châtiment qui les atteint. Nous

pouvons le dire franchement, puisqu'on ne doit aux morts que la vérité : tant pis pour M. Arnault, s'il a démenti *Marius* et *les Vénitiens* par la pitoyable tragédie de *Pertinax;* tant pis pour M. Gros, s'il a démenti *Aboukir* et *Jaffa* par *Hercule et Diomède*. Ce n'est pas nous qui refusons d'honorer les vieillards, et d'amnistier le présent au nom du passé. Pourquoi les vieillards prennent-ils à tâche d'effacer les traces glorieuses de leurs premiers pas ? Je sais que l'Académie tient en réserve contre la critique un reproche plus grave, et qu'elle juge sans réplique. Je sais qu'elle accuse de turbulence et de désordre les esprits inflexibles qui poursuivent la vérité sous toutes les formes; qui ne font grâce ni à la popularité si elle est injuste, ni au talent s'il est menteur, ni à la science si elle se fourvoie ; qui, dans l'appréciation d'un ouvrage, mettent l'idée au-dessus de l'homme, et ne consultent jamais que leur conscience pour se prononcer. Je n'ignore pas que l'Académie traite souvent avec un dédain superbe, mais souvent aussi avec une colère mal déguisée, cette émeute de la raison contre la légalité qui se lézarde ; mais, Dieu merci ! nous écoutons sans ressentiment les murmures et le dépit de ces messieurs. Nous leur permettons de lancer contre nous toutes les flèches aiguisées de leur rhétorique impatiente ; nous ne descendrons jamais jusqu'à la représaille ; nous croyons qu'ils sont faillibles, qu'il ne leur est pas dé-

fendu, plus qu'à nous, de se tromper; nous n'imiterons pas leur exemple, nous ne confondrons pas l'erreur avec la mauvaise foi.

Aujourd'hui, comme toujours, nous souhaitons que l'Académie appelle à elle des candidats vraiment littéraires; nous souhaitons qu'elle devance la popularité et ne l'attende pas, qu'elle domine l'opinion publique au lieu de l'écouter et de la suivre servilement. Une fois entrée dans cette voie, nous en avons l'assurance, il ne lui serait pas impossible de se régénérer. Et, quand nous contestons les services rendus par l'Académie, ce n'est pas que nous la regardions comme irrévocablement inutile. Nous pensons qu'elle pourrait entreprendre et accomplir des travaux d'une grande valeur; mais, pour réaliser cette utile destinée, il faudrait abandonner sans retour la méthode mise en pratique jusqu'à présent. Dans la création des commissions philologiques, il faudrait consulter, non pas l'exiguïté des patrimoines, mais les gages littéraires. Sauf un très-petit nombre d'exceptions, les membres nécessiteux sont de droit nommés commissaires pour tous les travaux, quels qu'ils soient. Or, on ne l'ignore pas, plus d'un écrivain voit dans le titre d'académicien un brevet d'oisiveté; mais l'oisiveté, si douce à ceux qui n'en abusent pas, n'est pas et ne sera jamais un brevet d'érudition. Que ceux qui ne produisent rien se laissent volontiers pensionner par le ministère, la chose est toute

simple; mais la plus riche rétribution ne peut leur conférer l'aptitude qu'ils n'ont pas. Pour avoir rimé autrefois quelques odes sur le roi de Rome, et plus tard sur le duc de Bordeaux, on n'est pas d'emblée maître en philologie; pour avoir enchanté de ses contes les douairières de la rue de Varennes, on n'est pas appréciateur consommé des finesses de la langue. Dans la littérature comme dans l'armée, il faut gagner ses grades à la sueur de son front. C'est pourquoi, dût l'Académie poursuivre la critique de ses récriminations et de ses invectives, nous souhaitons qu'elle devienne laborieuse, mais nous ne l'espérons pas; et surtout nous la prions de ne pas appeler dans son sein les collaborateurs de M. Scribe.

1836.

X.

CASIMIR DELAVIGNE.

LOUIS XI.

Quel sujet M. Delavigne a-t-il choisi ? Est-ce la vie entière du roi ? mais les deux mille vers que nous avons entendus n'embrassent guère plus de quinze jours. Est-ce un épisode important de son règne? mais à travers les cascatelles coquettes de ces alexandrins académiques, j'ai vainement cherché l'ombre ou le retentissement d'un événement, si petit qu'il fût. Depuis sept heures du soir jusqu'à onze heures, mon attention ne s'est pas un seul instant ralentie ; mon oreille et mon cerveau ont toujours été sur le qui-vive, et je puis assurer qu'il n'a pas été question une seule fois de Monthléry ou de Péronne. Des relations diplomatiques de Louis XI, si fines, si délicates, si tortueuses et si multipliées, il n'est pas dit un mot. Les jeunes pensionnaires de Saint-Denis ou d'Écouen, qui ont

entre les mains Leragois, Millot ou Anquetil, en savent aussi long sur Louis XI que la tragédie de M. Delavigne. Je crois même pouvoir affirmer que les trois sources vulgaires que je viens d'indiquer sont infiniment plus instructives et plus animées que le poëme prétendu que j'ai entendu jeudi dernier.

Qu'est-ce donc que la tragédie de M. Delavigne? Puisqu'elle n'est ni biographique comme *le Roi Jean*, ni dramatique comme *le Roi Lear*; puisque ce n'est ni le développement d'une idée une et féconde comme *Cinna* ou *Mithridate*; puisqu'on ne saurait y retrouver ni les rapides incidents de Calderon, ni les mouvements pathétiques de Shakspeare, ni la simplicité de Sophocle ou de Racine, serait-ce par hasard une savante analyse du caractère de Louis XI? M. Delavigne a-t-il déployé dans cette nouvelle œuvre une sagacité poétique qui défie tous les historiens à venir? Ne devons-nous plus regretter la maladresse du secrétaire qui nous a privés de l'histoire de Louis XI par Montesquieu? Le poëte tragique a-t-il deviné la pensée du publiciste? l'a-t-il agrandie? Ou bien faudra-t-il dire de lui ce qu'on a dit de M. de Jouy, lorsqu'il nous a gâté le magnifique dialogue d'Eucrate et de Sylla? Est-ce une étude profonde et pénétrante de l'âme despotique et bourgeoise du roi qui a commencé si habilement l'émancipation de la royauté, et qui a servi de prologue et de modèle à Louis XIV?

Mon Dieu ! ce n'est rien de tout cela. A mesure que je multiplie les questions, mon embarras redouble, et je ne sais que penser.

Cependant la marche de la pièce est on ne peut plus simple. Le sujet, car il en faut un, quel qu'il soit, pourrait bien être le jeune duc de Nemours, celui même qui a reçu sous l'échafaud le sang de son père, que Louis XI avait fait habiller de blanc et parer comme pour une fête, pour qui Voltaire, au milieu de ses froides et mesquines railleries, a trouvé des larmes vraies. Ce jeune prince, que je prendrai, si vous le voulez bien, pour le héros de la tragédie, est amoureux, comme on l'est à son âge, d'une jeune fille élevée à la cour du roi, de la fille de Philippe de Comines. Marie, c'est le nom de l'héroïne, est adorée en même temps par le dauphin qui, plus tard, fut Charles VIII. Le duc de Nemours revient à la cour de France, malgré l'arrêt sévère qui le proscrit, sous le nom du comte de Rethel, et avec le titre d'ambassadeur de Charles de Bourgogne. Dans quelle intention ? C'est ce qu'il n'est pas facile de déterminer. Est-ce pour épouser Marie ? Est-ce pour tuer le roi ? Le cœur de l'amant et du fils nourrit-il à la fois ces deux projets ? Je laisse à de plus habiles à décider cette question. Pour ma part, j'inclinerais assez volontiers vers la première solution que je vous propose, et je crois que le duc de Nemours ne demanderait pas mieux que de laisser Louis XI en paix, pourvu que le roi

ne l'inquiétât pas dans ses amours ; malgré l'indignation sonore dont le poëte emplit sa bouche, je pense qu'il ferait bon marché de sa vengeance, s'il pouvait librement contenter sa passion.

Et quel rôle croyez-vous que joue le roi dans cette affaire ? De quoi s'occupe-t-il, tandis qu'un proscrit fait la cour à la fille de son premier ministre ? Il joue le rôle d'un tuteur de comédie. Il dépense toute sa ruse, toute sa pénétration à deviner les secrets d'une jeune fille. Puis, quand il les a surpris, il commence à soupçonner ce qu'il n'aurait pas dû ignorer un seul instant, le vrai caractère de l'ambassadeur qu'il a reçu. Pour confirmer ses soupçons, il lui donne audience. Suit une scène empruntée au drame de Méli-Janin. Le dauphin relève le gant du duc de Nemours. Le duc est bientôt arrêté et enfermé, vous ne devineriez jamais où, dans la chambre même du roi. Coyctier, médecin de Sa Majesté, donne au jeune prince, qu'il chérit et qu'il protége, la clef de sa prison ; et le duc, au lieu de profiter de l'occasion qui lui est offerte pour reprendre sa liberté, abuse indignement de la confiance de son ami, et se cache dans l'alcôve royale. Resté seul avec Louis XI, il saisit le moment où le vieux monarque récite ses prières, pour s'avancer sur lui le poignard à la main ; le roi demande grâce, et l'assassin consent à le laisser vivre, on ne sait trop pourquoi. Il récite bien à la vérité quelques lieux communs sur le remords, sur les misères

d'une vie criminelle; mais ce qui se comprend à peine dans le *Nain mystérieux* de W. Scott est encore plus inintelligible dans la scène dont je parle. Le roi appelle du secours, et le duc de Nemours est de nouveau arrêté.

A quoi bon poursuivre plus loin l'analyse d'une pièce qui échappe à la critique? Le roi se meurt. Il n'est plus question de Marie ni de son amant; les courtisans épient les derniers moments du monarque pour tramer de nouvelles intrigues, et se débitent entre eux, sur le malheur et la servitude des cours, des maximes banales qui ont traîné sur tous les tréteaux de boulevard. Tout à coup le roi qu'on croyait mort, se trouve n'être pas mort : il se réveille comme Argan. Il se traîne jusqu'au dauphin, qui avait déjà essayé la couronne sur sa tête, il trébuche en la lui disputant, la couronne tombe à terre; le roi chancelle et meurt. Cette fois, c'est tout de bon. Avant d'expirer, il récite à son fils quelques vers sur ses devoirs de roi et de chrétien, qui m'ont rappelé la chronologie française versifiée. J'oubliais de vous dire que Marie avait obtenu de Charles VIII, qui était redevenu le dauphin, la grâce du comte de Rethel; que le roi, en revenant à la vie, avait de nouveau condamné l'amant de Marie, et qu'au moment où Louis XI rend le dernier soupir, Tristan vient lui annoncer que ses ordres sont exécutés.

Vous parlerai-je des caractères groupés autour

de cette action, si toutefois une pareille fable mérite ce nom ? De Philippe de Comines, ce Machiavel français, qui vient, au lever du soleil, écrire ses histoires, comme on fait d'une idylle ou d'une églogue, sous l'ombrage du hêtre? d'Olivier le Daim, qui, certes, se mêlait d'intrigues et d'affaires, et qui, dans le *Louis XI* de M. Delavigne, n'est qu'un barbier vulgaire et bavard, comme tous les barbiers, si l'on excepte le barbier de Beaumarchais? De François de Paule, qui paraît et disparaît comme une marionnette, qui arrive au premier acte sur l'invitation expresse du roi, et qui attend pendant trois actes, avant d'être introduit; que le roi supplie de le guérir et de lui donner cent ans de plus, et qui lui arrache l'aveu de ses crimes en le menaçant de la colère céleste.

J'ajouterai, pour compléter votre instruction, qu'il y a au premier acte une procession et un cantique; et que le quatrième acte est orné d'un bal champêtre, parodie impardonnable de la belle chanson de Béranger que vous savez.

Vous dire à quelles sources M. Delavigne a puisé les éléments de son poëme serait chose fort difficile assurément. Je vous dirai plutôt celles qu'il a négligées. Si, comme on le dit, et comme je serais tenté de le croire, M. Delavigne n'a pas travaillé à son *Louis XI* moins de quatorze ans, je ne m'étonne pas que sa tragédie réfléchisse toutes les révolutions qui se sont accomplies pendant ce

temps, au sein de la poésie dramatique; qu'il y ait dans son poëme un peu de tout, une imitation de toutes les manières; qu'il ait emprunté une scène à *Quentin*, une autre à Mercier, une page à Duclos, une autre page à Méli-Janin. Quant à Comines et Jean de Troyes, je puis assurer qu'il ne les a pas lus. Il n'a pas même consulté les derniers volumes de Sismondi, où il aurait trouvé de la science toute faite.

Le style de *Louis XI* est quelque chose d'inouï et de merveilleux : c'est une sorte de poésie acrobatique, où l'alexandrin, entre deux rimes qui ne sont pas toujours sœurs, exécute, sans balancier, les évolutions et les pas les plus variés. Le poëte a du velours et de la soie pour toutes les idées qu'il met en œuvre. Dans *Louis XI*, la périphrase règne en souveraine, le sang et le cadavre sont ennoblis; rien ne s'appelle par son nom ; la cheville, toujours présente au premier vers, reparaît souvent au second.

1833.

II.

LES ENFANTS D'ÉDOUARD.

M. Casimir Delavigne pourrait écrire et montrer sur la scène française plusieurs centaines de tragédies pareilles aux *Enfants d'Édouard* sans hâter ou ralentir les progrès de l'art dramatique. Si donc nous parlons de lui cette fois, ce n'est pas pour lui-même ni pour discuter ce qui n'est pas discutable, le sens et le dessein de son poëme prétendu; c'est qu'il nous importe absolument de prouver qu'il ne compte pas dans la littérature de son temps; qu'il n'est ni de ce siècle-ci, ni du siècle dernier, ni du siècle précédent; qu'il ne relève ni du tragique austère qui faisait pleurer Condé, ni du studieux élève de Port-Royal qui devait mourir d'une bouderie de roi après avoir dévoué sa muse aux fêtes religieuses de Saint-Cyr; qu'il n'a rien à démêler non plus avec le hardi dialecticien qui, du fond de Ferney, gouvernait l'Europe attentive et rédigeait *Mahomet* comme un pamphlet pour le dédier au pape.

Au moins ces trois grands esprits dominaient la société française parce qu'ils la comprenaient. S'ils ont pris tour à tour pour modèle la Grèce, l'Espagne et l'Angleterre, c'est qu'ils y avaient découvert d'intimes alliances avec les idées, les passions

et les habitudes de leur temps; mais je défie le plus habile de surprendre une parenté, si lointaine qu'elle soit, entre M. Delavigne et les choses ou les hommes de ce temps-ci.

Le drame s'ouvre par une scène d'espièglerie très-médiocrement gaie, dont la disposition et les détails sont froids, guindés, d'une prétentieuse coquetterie, mais réussissent, Dieu seul sait comment, à tenir le parterre et les loges dans une continuelle et muette extase. Nous assistons à la toilette du jeune duc d'York; Élisabeth Woodville semble oublier la guerre civile qui menace de toutes parts la fortune de sa famille, pour se complaire dans les mutuelles taquineries d'une gouvernante et d'un enfant. Je me prêterais bien volontiers à cette scène, si déplacée qu'elle soit, si elle était touchée avec une délicatesse plus légère et plus naïve, si la moquerie ne se glaçait sur les lèvres de M. Delavigne.

L'analyse de la pièce entière, si l'on voulait la rattacher à une idée progressive et logique, serait absolument impossible; l'action, s'il y en a une, toutefois, n'est qu'un travail mesquin de marqueterie : les incidents se succèdent sans jamais s'engendrer. Quoique l'auteur ait choisi dans les annales anglaises un crime enveloppé d'épaisses ténèbres; préparé, poursuivi, accompli avec une ruse infernale, il n'y a pas durant trois heures un seul instant d'émotion ou d'angoisses, d'indi-

gnation ou de pitié, d'horreur ou de sympathie.

J'ai entendu chuchoter autour de moi quelques amis empressés, qui admiraient, dans *les Enfants d'Édouard*, le développement idéal et simultané de deux sentiments. Ils louaient à l'envi l'amour fraternel d'Édouard et de Richard, et la tendresse d'Élisabeth pour ses deux fils. Pour réfuter cette affirmation d'une aveugle amitié, j'invoquerais, s'il en était besoin, l'autorité des femmes qui, pendant toute la soirée, n'ont pas trouvé une larme à répandre.

La fable inventée par M. Delavigne est vraiment difficile à comprendre. Le duc de Glocester souffre, avec une patience exemplaire, les railleries d'un marmot qu'il pourrait d'une parole réduire au silence. Il convoite le trône, il le touche du doigt, il n'a qu'à étendre la main pour placer la couronne sur sa tête, et, comme un intrigant vulgaire, comme un chevalier d'industrie, il flatte honteusement la reine, qui va s'enfuir au premier soupçon de ses desseins. Il descend jusqu'à la rassurer, quand il pourrait lever le front, et lui dire hardiment : « Je veux être roi, et je le serai. » Il se laisse insulter par le jeune duc d'York, et se résigne à l'insulte au lieu de la punir. Il confie à Buckingham la moitié de ses projets, et s'indigne de ses scrupules, comme s'il ignorait qu'en de pareils marchés les demi-confidences font les trahisons inévitables. Au lieu de le gagner, de l'admettre au

partage, il s'amuse à le tromper comme la reine, à protester devant lui de son dévouement inviolable aux droits et à la personne des héritiers d'Édouard IV. Puis, pour décharger sa conscience de toute inquiétude, il le fait assassiner par un aventurier; il gaspille le crime, il prodigue les meurtres publics, comme s'il n'avait pas à sa dévotion les prisons et l'exil.

Quand il tient dans ses mains la vie d'Édouard V et de Richard d'York, chose incroyable! il ne révèle pas à leurs geôliers le sort qui les attend; et c'est leur mère elle-même, la reine Élisabeth, qui leur apprend qu'ils vont mourir. Comment a-t-elle pu pénétrer dans la tour? comment a-t-elle trompé la vigilance des gardiens? Résolve qui pourra ces questions insolubles. Je ne chicanerais pas sur la vraisemblance du moyen, si le poëte atteignait à de grands effets; mais comme il n'en est rien, j'ai le droit de me plaindre.

Le dénoûment prévu d'avance, la mort des deux enfants, n'effraye pas un seul instant. Pourquoi? C'est que les deux frères n'ont pas dans la bouche un accent vrai, pathétique; c'est qu'ils regrettent la vie comme des hommes, pour des honneurs qu'ils ignorent, et qu'ils ne pleurent pas comme des enfants sur les plaisirs qui leur échappent.

Disons-le simplement, cette tragédie prétendue n'est qu'une paraphrase laborieuse d'une toile envoyée, il y a deux ans, au Louvre par M. Paul De-

laroche. Or, le défaut du tableau est aussi celui de la tragédie. M. Paul Delaroche avait peint sur une toile de dix pieds une composition digne tout au plus de l'aquarelle. M. Delavigne a délayé dans les trois actes d'une tragédie le petit nombre d'idées et d'images qui auraient pu suffire à défrayer une élégie. La toile de M. Delaroche était d'une couleur violette et fraîche; la versification de M. Delavigne est d'une élégance frelatée.

Si, abandonnant les questions relatives à la vraisemblance, à la rapidité de l'action, à l'enchaînement des scènes, nous abordons un problème plus général et plus élevé, celui de la vérité des caractères, notre embarras sera grand pour reconnaître dans les personnages de M. Delavigne ceux qui décidaient, dans les dernières années du XVe siècle, du destin de la Grande-Bretagne. Je ne ferai pas à l'auteur des *Messéniennes* l'injure de lui rappeler le *Richard III* de Shakspeare, je ne lui proposerai pas de s'agenouiller devant l'image d'un Dieu qui n'a jamais reçu ses prières; mais je lui demanderai si le duc de Glocester, qui n'a pas craint de prendre pour marchepied deux têtes de rois, qui a éclairci sans pitié les rangs des plus illustres familles, pouvait trouver le temps de faire sur sa conduite et ses desseins d'ingénieux quolibets. N'était-ce pas, avant tout et surtout, un homme d'action bien plus que de parole?

Est-ce que la reine Élisabeth ne doit pas opter

entre le rôle de veuve et celui de mère, entre la couronne de son mari et la vie de ses fils? Veuve, elle doit soutenir la légitimité de leur naissance et de leur droit; mère, elle doit sacrifier, s'il le faut, l'honneur de son nom au salut de ses enfants. Dans la tragédie de M. Delavigne, elle flotte incessamment entre ces deux rôles sans se décider pour aucun.

Buckingham professe en toute occasion une innocence qui a tout lieu de nous surprendre, dans le compagnon et l'âme damnée de Richard III. Qu'il trébuche par maladresse, je le veux bien; qu'il se perde auprès de son maître par impertinence ou par gaucherie, à la bonne heure! mais qu'il oppose à l'ambition de Glocester les scrupules d'une conscience timorée, c'est ce que je ne saurais comprendre.

Tyrrel a particulièrement charmé l'auditoire; j'aurais mauvaise grâce à nier un fait aussi public. Pourtant, je dois l'avouer, je n'ai pas une admiration bien vive pour cette scélératesse bavarde qui éclate en bruyantes fanfares, qui se vante, s'explique, se met à l'enchère, et qui, au moment de l'action, chancelle et redescend au niveau des poltronneries vulgaires. J'aimerais mieux dix fois que Tyrrel récitât quelques vers de moins sur la flamme ondoyante du punch, sur les esprits follets qui viennent se jouer au bord du bol, sur l'inconstance des dés et le bonheur de l'orgie, et qu'il eût la main

prompte, sûre et fidèle. Richard III, loin de le récompenser pour avoir gardé les fils d'Édouard IV, devait le faire pendre pour avoir laissé sa veuve pénétrer dans la tour de Londres.

Je n'ai pas le courage de critiquer le caractère attribué aux enfants d'Édouard. Le rôle qu'ils jouent est tellement passif que le blâme peut à peine les atteindre. Ils ne sont pas, c'est tout ce que j'en puis dire. Ils devaient concentrer l'intérêt sur eux-mêmes, mais ce n'était pas à eux que l'action appartenait : ils en étaient le but et non le moyen. S'ils ne signifient rien dans la tragédie de M. Delavigne, leur nullité doit être imputée à la faiblesse, à l'inhabileté des autres personnages.

Est-ce que par hasard l'été de 1483, tel que le racontent les historiens anglais, ne contient pas les éléments d'une tragédie? Voyons.

Je suis fort d'avis qu'il est très-inutile, pour inventer un poëme dramatique fondé sur une époque donnée de l'histoire d'un peuple, de posséder une formule générale et précise qui exprime le développement total de ce peuple. Ces études pouvaient convenir à Bossuet, à Vico, à Herder, et, de nos jours, séduisent encore quelques esprits graves et solitaires comme Schelling ou Ballanche; mais je conçois très-bien que les artistes les plus éminents qui ont écrit pour le théâtre ne se soient pas mêlés à ces sortes d'investigations. En effet, les inventions scéniques vivent surtout d'individualité,

tandis que les formules historiques ont besoin d'absorber l'homme dans l'idée.

Néanmoins, lors même qu'il s'agit d'aborder poétiquement un caractère ou un événement historique, il faut en connaître la mission et le rôle, l'origine et la fin. Autrement, on marche de tâtonnements en tâtonnements, dans une nuit que le génie le plus heureux peut à peine éclairer par le mensonge.

Et ainsi, puisque Richard III, dans les annales anglaises, marque le passage de la maison de Lancastre à la maison de Tudor, si l'on ignore le sens politique de cette transition, à moins qu'on ne trouve dans la biographie de Richard III une tragédie exclusivement domestique, une intrigue d'amour par exemple, une aventure de jeunesse, il n'y a pas de poëme possible.

On le sait, la guerre civile des deux Roses, c'est-à-dire la querelle des maisons d'York et de Lancastre, marque, dans l'histoire de la Grande-Bretagne, la ruine de la royauté féodale, et l'avénement de la royauté absolue, qui devait elle-même succomber en 1649, pour faire place, en 1688, à la monarchie représentative.

Donc, une tragédie où Richard III joue le principal rôle doit nous montrer l'agonie de la royauté féodale. A cette heure, où le dogme de la royauté absolue n'a pas encore été consacré par l'avarice de Henri VII et la luxure sanguinaire de

Henri VIII, la guerre n'est pas entre la cour et le peuple ; elle est entre les seigneurs, qui s'entretuent et se disputent la couronne. Le premier guerrier venu qui peut mettre une armée brave et cupide au service de son ambition, s'appelle roi et s'asseoit sur le trône. Ainsi fit Richard III.

Quoi qu'on fasse, toutes les fois qu'on mettra sur la scène ce bourreau difforme et bouffon, on ne pourra jamais le mettre au second plan ; car enfin il jouait sa partie et ne tuait que pour son compte. C'était pour frayer sa route, et non celle d'un autre, qu'il fauchait toute une moisson de têtes illustres. Le meurtre des enfants d'Édouard IV n'est que le dernier épisode de cette monstrueuse tragédie qui devait enfanter une royauté de deux ans. La disparition des deux jeunes frères n'eût servi à rien sans la mort de Clarence, de lord Rivers, de lord Hastings. Il fallait vider toutes les chambres du palais avant d'en trouver une qui fût paisiblement habitable, et Richard III le savait bien.

La pénitence publique de Jane Shore, les accusations ignominieuses dirigées à la fois contre la mère et contre la veuve d'Édouard IV par Richard lui-même, ne sont pas non plus inutiles à l'achèvement de ce tableau historique, car elles montrent que le duc de Glocester se délassait parfois du carnage dans de brillants intermèdes d'hypocrisie, qu'il ne versait le sang qu'à la dernière extrémité,

quand la ruse, le mensonge, l'or, l'avilissement et la servilité avaient trompé ses espérances. En attaquant la légitimité d'Édouard IV, il sapait la popularité de ses enfants.

Il n'y a donc, dans l'été de 1483, qu'une tragédie possible, dont le dénoûment est l'avénement de Richard III, qui a pour exposition, pour nœud et pour moyens, les traits les plus saillants de la vie politique du protecteur : la pénitence publique de Jane Shore, la fuite de la reine à l'abbaye de Westminster avec le duc d'York, l'accusation d'illégitimité portée contre ses fils et son mari, le meurtre d'Hastings et de Rivers, et, enfin, en présence d'une population menaçante, prête à se soulever pour un roi qu'elle ne connaît pas, en haine d'un tigre furieux dont elle a trop senti la sanglante morsure, la mort des neveux et la royauté de l'oncle.

Il serait bon d'insister sur le côté jovial et satirique du caractère de Richard III, et de mettre en scène ses paroles les plus connues, comme ce qu'il dit à l'évêque d'Ély; les expressions dont il s'est servi en dénonçant à la malédiction publique, comme luxurieux, brigands, traîtres, concussionnaires, ses ennemis dont la tête venait de tomber sur le billot.

Mais n'y a-t-il pas, dans la biographie de Richard III, de quoi épouvanter l'imagination de M. Delavigne? C'est à l'histoire littéraire qu'il ap-

partient de répondre. J'ai dit que l'auteur des *Messéniennes* n'est pas de son temps : je crois la chose facile à prouver. Bien que M. Delavigne se soit essayé dans l'ode, dans le dithyrambe, dans l'élégie, dans le poëme didactique, dans le discours en vers, dans la comédie de caractère, dans la tragédie pure et la tragédie mixte, dans le drame bourgeois et dans le drame historique, et même dans le drame héroïque et philosophique, cependant il ne lui est jamais arrivé qu'une seule fois d'exciter une attention réelle; ça été lorsqu'il a mis en vers toutes les opinions militantes, tous les mécontentements dont se composait le libéralisme appelé par Paul-Louis : libéralisme à deux anses. En cette occasion, je le confesse, M. Delavigne a été de son temps, mais à quelles conditions?

Au théâtre, il n'a rien inventé. Son début, dont on a voulu faire quelque bruit, n'est qu'un mélodrame de second ordre, une amplification de rhétorique. Je n'accorde qu'un seul mérite aux *Comédiens*, c'est de m'avoir fait relire, avec un plaisir éternellement nouveau, quelques pages de Gil Blas. J'en peux dire autant du *Paria* et de la *Chaumière indienne*. Je ne sais par quel hasard inespéré il s'est rencontré dans les chœurs quelques strophes vraiment lyriques; je soupçonne qu'on en pourrait retrouver la trace dans Kalidâsi. C'est à peine si j'ose parler d'un travestissement de Byron, qui a dû à la pantomime expressive et puissante de

madame Dorval, quelques soirées d'applaudissements. Les pages de Sanuto sont plus dramatiques à coup sûr que le poëme de M. Delavigne.

Je ne voudrais pas affirmer que cent personnes se souviennent aujourd'hui de la *Princesse Aurélie*, satire obscure d'un triumvirat politique oublié six mois avant le jour où l'auteur des *Messéniennes* prit en main le fouet d'Aristophane et de Beaumarchais. Sans Talma, qui se souviendrait de Danville ?

Il n'y a donc en lui ni l'étoffe d'un poëte capable d'imposer sa pensée à ses contemporains, ni celle d'un inventeur fertile en ressources de toutes sortes, promenant de la Grèce à la Judée, de l'Alhambra à Whitehall, les caprices de son imagination, donnant à chacune de ses rêveries, de ses douleurs ou de ses joies, le nom d'une catastrophe ou d'un héros, se souvenant des choses et des hommes qu'il n'a pas connus, comme un vieillard qui repasse dans le secret de sa conscience ses premières années, qui écoute le bruit des jours qui ne sont plus.

Non, M. Delavigne n'est pas poëte. Ceux qui l'ont cru se sont trompés, ceux qui l'ont répété ont été trompés, ceux qui le soutiennent ignorent eux-mêmes l'origine et la valeur de leur conviction. S'il était vraiment poëte, au lieu de descendre aux opinions vulgaires, pour les versifier et les appeler siennes, il aurait librement exprimé ses idées per-

sonnelles, et amené la foule à les accepter. Puisqu'il n'en a rien fait, c'est qu'il se sentait faible; puisqu'il s'est appuyé sur elle au lieu de l'élever jusqu'à lui, c'est qu'il n'avait ni mission ni puissance; puisqu'il a suivi, c'est qu'il ne devait pas conduire.

Mais il y a dans toutes les réflexions qui précèdent, le germe d'une conclusion plus générale et plus haute : je veux parler d'une réaction spiritualiste dans toutes les formes de l'art littéraire. L'esprit, l'imagination et le style de M. Delavigne, sont à la taille du plus grand nombre. C'est un irréprochable ouvrier en hémistiches; il sait précisément la dose de plaisanteries communes dont il faut envelopper et assaisonner une idée presque nouvelle pour la rendre présentable. L'auditoire qui n'a trouvé dans les *Enfants d'Édouard* aucune aspérité repoussante, aucune excentricité scandaleuse, mais qui est demeuré froid et muet malgré le dévouement des amitiés, commence donc à se lasser tout de bon des panoramas historiques, et regrette sérieusement les passions humaines en échange desquelles on lui donne aujourd'hui des hauberts, des tabards, des surcots et des couronnes à fleurons. Il commence à comprendre ce qu'il n'aurait jamais dû ignorer, que la poésie dramatique est quelque chose de plus qu'un ballet ou une mascarade, une nourriture pour l'âme, et non une pâture pour les yeux.

1833.

DON JUAN D'AUTRICHE.

Il y a dans la comédie historique de M. Delavigne plusieurs personnages qui portent des noms célèbres : don Juan d'Autriche, Philippe II et Charles-Quint. Ceux qui ne connaissent l'Espagne que par l'histoire, et qui n'ont pas, comme l'auteur des *Messéniennes*, la faculté d'interpréter les querelles religieuses du XVIe siècle selon la philosophie de *Candide*, seraient bien embarrassés de retrouver sous ces noms éclatants le vainqueur de Lépante, le bourreau de don Carlos et le rival victorieux de François Ier. Dans l'intérêt des intelligences paresseuses qui ne cheminent pas assez vite pour traverser deux siècles en une soirée, nous analyserons successivement tous les rôles de cette comédie. Nous ne la raconterons pas, car nous croyons que la littérature et le public ne gagnent jamais rien aux procès-verbaux. S'il y a des lecteurs qui demandent à leur journal le menu dramatique d'une pièce, comme les gourmands le programme d'un banquet, avant de se décider à la curiosité ou à l'appétit, nous pensons que ces avides indolences n'ont rien à démêler avec la critique, et ce n'est pas pour eux que nous écrivons.

Dans la comédie de M. Delavigne, don Juan d'Autriche est amoureux d'une jeune fille dont il ne connaît ni le vrai nom, ni la famille ; il ne rêve

qu'au moyen de la voir, de lui parler, de passer à ses genoux des heures enivrées; il trompe la surveillance de son gouverneur, gagne les gardiens chargés d'épier ses démarches, s'échappe à la dérobée, et ne conçoit pas une plus digne ambition que d'épouser sa maîtresse. Quand celui qu'il appelle son père, et qui n'est que son tuteur, lui propose d'entrer dans l'Église, et lui montre dans un avenir prochain le chapeau de cardinal, don Juan n'hésite pas à déclarer son amour. En présence du roi d'Espagne, qui se donne pour un seigneur de la cour, il renouvelle son aveu; il ne demande qu'une épée pour illustrer son nom et mériter par son courage la main de sa maîtresse. Celle qu'il aime est juive; il l'apprend d'elle-même, et, avec la sérénité d'un ami de madame Geoffrin, il se résigne à cette mésaventure comme s'il s'agissait simplement d'un papier perdu. Surpris par le grand seigneur à qui il s'est confié si ingénument, sommé de sortir et de ne plus reparaître dans la maison de dona Florinde, il ne se demande pas pourquoi elle s'est enfuie à la seule vue de ce mystérieux personnage; il la suit en défiant la colère de son rival. Conduit au couvent par l'ordre du roi, il déchire sa robe de novice; il raconte pour la troisième fois son amour au moine qui le reçoit et au novice qui essaye de le consoler; grâce à l'intervention de ses deux nouveaux amis, il réussit à sortir du couvent et retourne chez sa maîtresse.

Elle est absente lorsqu'il arrive ; avec une docilité vraiment exemplaire, sur les instances de la duègne, il se cache pour l'attendre et se laisse enfermer. Bientôt dona Florinde, aux prises avec Philippe II, qui n'est autre que le comte de Santa-Fiore, appelle au secours. Don Juan le provoque, et l'attaquerait sur l'heure si dona Florinde ne lui criait : Arrêtez, c'est le roi. Or, il a promis au couvent de ne jamais se servir de son épée contre Philippe II. Cependant, il n'en serait pas quitte pour un sermon, et irait, sans aucun doute, achever ses jours dans une prison d'État, si le moine auquel il doit sa liberté, celui qu'il a pris pour confident et pour auxiliaire, sans lui demander ses titres, si Charles-Quint, car c'est lui, ne venait en personne réconcilier son fils légitime et son fils naturel, le roi Philippe II et le futur vainqueur de Lépante.

Voilà le don Juan d'Autriche de M. Delavigne, ingénu, brave, docile, crédule, tolérant, jetant à la tête du premier venu son amour et ses espérances. Pour dessiner ce caractère, je n'ai pu me dispenser d'indiquer sommairement toute la conduite de la pièce, car il occupe à lui seul le tiers au moins de l'action ; mais Philippe II et Charles-Quint seraient mal connus s'ils n'étaient envisagés séparément

Philippe II quitte la cour pour interroger son frère ; et, pour mieux se déguiser sans doute, il se présente sous un nom qui n'a jamais retenti en Espagne, et qui n'appartient ni à la Castille ni à l'A-

ragon, sous le nom de Santa-Fiore. Pour peu que don Juan connaisse sa langue, il doit prendre le nouveau venu pour un étranger, car il ne peut soupçonner le roi d'Espagne de porter un nom aussi barbare à Madrid qu'à Florence. Ce Philippe II, si heureusement baptisé sans doute par quelque prisonnier de Pavie, aime aussi dona Florinde, et ignore, comme don Juan, la religion et la famille de celle qu'il aime. De la part d'un roi tel que Philippe II, l'étourderie est surprenante. Quand il veut chasser son rival, au lieu de dire « Je suis le roi, » ou d'appeler ses gardes sans se nommer, il se laisse insulter avec la longanimité d'un saint. C'est assurément une grande vertu dans le maître des Espagnes et des Indes. Il envoie son frère dans un couvent, et surveille si mal l'exécution de ses ordres, que don Juan se rend précisément au couvent de Charles-Quint. Il retrouve don Juan chez dona Florinde, et ne songe pas à lui demander compte de sa fuite. Il porte la main sur dona Florinde ; et quand il apprend qu'elle est juive, il la désire avec plus d'ardeur encore. Lui, roi d'Espagne, il se jette aux genoux d'une juive, aux genoux d'une femme qui périrait s'il disait un mot. Il implore la merci d'une proscrite dont la vie est entre ses mains. Pas un historien encore n'avait indiqué, dans la vie de Philippe II, les éléments de cet épisode romanesque. Le roi se trouve en face de don Juan, d'un ennemi qu'il avait enchaîné, et il ne pense pas à l'in-

tervention de son père ; il épargne son ennemi et l'abandonne à Charles-Quint, quand il peut se venger en faisant un signe de tête. Avouons que Philippe II ainsi conçu est tout à fait neuf.

Charles-Quint, retiré dans le couvent de Saint-Just, partage son temps entre ses horloges et la conversation d'un jeune novice ; il s'amuse à écouter les caquets d'un enfant, et oublie les guerres qu'il a conduites, le camp du Drap-d'Or, l'élection impériale, pour le récit d'une cabale monastique. Il oublie Luther à qui il a tenu tête, et Léon X qu'il a protégé, pour tourner en ridicule les ambitions du cloître, et traiter son interlocuteur de moinillon. Il faut croire que Charles-Quint est bien changé depuis les guerres religieuses de l'Allemagne, qu'il a tout à fait dépouillé le vieil homme, qu'il ne recommencerait pas sa vie passée, en un mot, qu'il a deviné l'*Essai sur les Mœurs*. Autrement, comment expliquer sa bonhomie railleuse qui se complaît dans la familiarité d'un enfant, et ne songe pas même à regarder la carte de l'Europe, pour suivre du doigt le jeu des nations qu'il a remuées ? Comment comprendre l'abdication intellectuelle du vainqueur de Pavie ? Quand il voit son fils, au lieu de lui rendre la liberté, en ordonnant que les portes soient ouvertes, il a recours à la ruse, et se fait nommer abbé pour signer légalement l'affranchissement du captif. Il entend sans émotion l'éloge de François Ier, se console par un bon mot, et

pour toute réponse à cet étrange panégyrique, sorti d'une bouche espagnole, donne à don Juan l'épée du prisonnier de Madrid. Décidément, Charles-Quint est un sage accompli, détaché sans retour des vanités humaines. Pardonnons-lui de singer Jules César, en dictant à la fois trois lettres pour son élection abbatiale : cette parodie est un péché véniel. Pardonnons-lui avec la même indulgence de violer pour lui-même les règlements qu'il n'osait violer pour son fils, et de sortir du monastère après avoir résigné son nouveau titre, sans alléguer aucune excuse légitime pour cette singulière espièglerie ; pardonnons-lui surtout d'oublier l'âge de don Juan, et de parler à un enfant de douze ans comme à un homme de vingt ans ; car don Juan était né en 1546, et Charles-Quint est mort en 1558.

Le petit novice qui aide Charles-Quint à dévorer ses ennuis n'est qu'un souvenir assez effacé de Chérubin. On ne comprend guère comment Beaumarchais joue un rôle au couvent de Saint-Just. Mais c'était la volonté de M. Delavigne, et nous ne le chicanerons pas pour si peu.

Don Quexada, gouverneur de don Juan d'Autriche, joue pendant cinq heures le rôle du précepteur dans l'embarras. De loin en loin, il essaye le pathétique ; mais ces sortes de caprices ne sont pas de longue durée, et le comte Giraud peut réclamer don Quexada comme sa propriété bien authentique. Cervantes aurait bien aussi quelque

droit sur ce personnage qui rappelle Sancho dans plusieurs scènes.

Il y a dans dona Florinde plusieurs singularités inexplicables. Elle est juive, et jure par Jésus. Est-elle convertie? mais elle n'en dit rien. Elle fréquente les églises catholiques : quel docteur de la synagogue lui a permis une pareille équipée? Elle connaît le roi, et, au second acte, au lieu d'avertir don Juan du danger auquel il s'expose, au lieu de partir avec lui, pour se dérober à la colère de Philippe II, elle laisse la partie s'engager; elle attend, pour démasquer le comte de Santa-Fiore, que le rival de don Juan porte la main sur elle, et tente violemment de contenter son brutal amour. Il faut qu'elle soit bien troublée pour commettre une pareille faute. Elle dit à Philippe II, pour l'arrêter : Je suis juive, et elle revient du tribunal de l'inquisition. De qui est donc venu l'ordre de comparaître? comment le roi l'ignore-t-il? Et s'il le sait, comment ne craint-il pas de se déshonorer par le contact d'une race maudite? Nous marchons de ténèbres en ténèbres; où est l'Œdipe qui résoudra cette énigme?

Vous connaissez maintenant les personnages de cette comédie historique; voulez-vous que je vous dise l'action? Au premier acte, don Juan, don Quexada et Philippe II; au second, dona Florinde, don Juan et Philippe II; au troisième, don Juan et Charles-Quint; au quatrième, comme au second,

Philippe II, don Juan et dona Florinde ; enfin au dénoûment, Charles-Quint, qui réconcilie ses deux fils, et dona Florinde, qui promet de ne jamais revoir son amant, sans qu'on sache le secret de sa résignation.

Où est la vocation qui sert de sous-titre à cette comédie? Est-ce la vocation de dona Florinde pour le catholicisme, ou celle de don Juan pour la gloire militaire? Décide qui pourra.

Le second et le quatrième actes ne tiennent pas très-étroitement aux trois autres, et sont par eux-mêmes une pièce dans la pièce. Mais je me résignerais volontiers à cette superfétation poétique, si j'avais pu deviner le caractère comique de l'ouvrage. Une fille qu'un roi essaye de violer ne me semble pas prêter à la comédie. Un jeune homme qui joue sa tête pour défendre sa maîtresse, n'est pas non plus un sujet très-plaisant. Un roi qui appelle au secours de sa rage amoureuse le tribunal de l'inquisition, et qui d'un trait de plume peut condamner au bûcher son rival et celle qu'il n'a pu vaincre, me paraît plus terrible que ridicule. N'êtes-vous pas de mon avis? Je ne prétends pas que la biographie de don Juan n'offre aucun sujet de comédie ; mais je déclare en mon âme et conscience que la comédie de M. Delavigne n'est rien moins que gaie.

Ce qui m'a frappé surtout dans cette parodie de l'Espagne au XVIe siècle, c'est la couleur voltai-

rienne de Charles-Quint et de don Juan. L'empereur et son fils traitent les questions religieuses comme Zadig ou Pangloss. On dirait que la diète de Worms a déjà trois siècles sur les épaules; ils ne s'inquiètent ni du saint-siége, ni de Luther; le protestantisme armé de l'Allemagne ne trouble pas un instant leur pensée. M. Delavigne faisant parler Charles-Quint comme l'ami de madame Duchâtelet, ressemble fort à ces courtisans ignorants qui ne voient dans l'histoire de France, depuis quatorze siècles, qu'une succession de rois pareils en tout à Louis XIV. Des deux côtés, c'est le même aveuglement; l'étiquette royale de Versailles, au début de la conquête franque, n'est pas plus ridicule que le sourire sceptique de Voltaire dans le couvent de Saint-Just.

La prose de cette comédie, historique au dire de l'affiche, est d'un tissu tout à fait nouveau. Ce n'est ni la phrase claire et rapide du XVIIIe siècle, ni la phrase sévère et logique du XVIIe, ni la phrase ample et flottante du XVIe, ni même la phrase ambitieuse, et tour à tour philosophique ou poétique, du siècle présent; non, c'est un perpétuel cliquetis d'antithèses puériles, c'est tour à tour la caricature de Beaumarchais ou de quelques dramatistes plus modernes. M. Delavigne a démontré victorieusement qu'il y a autre chose dans la langue que les vers et la prose, et qu'il ne suffit pas de limer les clous d'une rime pour ouvrir les charnières d'une

période. En désertant l'alexandrin, il n'a pas mis le pied sur le seuil d'une nouvelle patrie ; il a perdu son armure, et n'a pas trouvé un manteau à sa taille.

Bien qu'à mes yeux la réalité la plus complète soit encore loin de la poésie ; bien que pour moi Homère domine Hérodote, comme Shakespeare domine Hollinshed, cependant j'ai toujours pensé que l'imagination ne s'élève au-dessus de la mémoire qu'à la condition d'interpréter le souvenir. Or, est-il probable que M. Delavigne n'ait pas feuilleté les biographes de don Juan d'Autriche? Est-il probable qu'il se soit contenté de quelques pages de Robertson ou de Strada? Je répugne à le croire. A la vérité, il a déjà trouvé dans Comines l'étoffe d'une bergerie digne de Racan ; et quelle bergerie! Louis XI à Plessis-lès-Tours. Mais s'il connaît la vie de don Juan, comment s'est-il plu à dénaturer une réalité plus riche que son poëme, que Schiller aurait bien su agrandir et féconder, mais qui, faute d'avoir été labourée par une habile charrue, est plus variée, plus imposante dans son inculte nudité que le roman dialogué de M. Delavigne?

Élevé jusqu'à la puberté dans l'ignorance de son père, don Juan est présenté à Philippe II, dans une partie de chasse, par don Louis Quexada. Charles-Quint, en mourant, avait révélé à l'héritier de sa couronne le secret de ses premières faiblesses, et lui avait recommandé le bonheur de son fils na-

turel. Destiné aux dignités ecclésiastiques, don Juan, en apprenant de la bouche même du roi, devant tous les seigneurs de la cour, qu'il est du sang de Charles-Quint, s'affermit dans son ambition militaire : certes, c'est là un beau début. Nous n'avons pas la fatuité de construire en quelques lignes un édifice dramatique ; mais vous allez voir comme les masses se groupent d'elles-mêmes, comme elles s'ordonnent harmonieusement.

A Madrid, don Juan trouve don Carlos amoureux d'Élisabeth de France, compromis par des amitiés séditieuses ; lui-même se passionne pour Marie de Mendoza ; Philippe II lui ravit sa maîtresse, et renferme dans un couvent l'amante déjà mère. Don Juan souffre patiemment l'injure qui lui est infligée ; il appelle la gloire qui lui échappe, et lutte sans colère contre la jalousie du roi.

Don Carlos conspire ; don Juan n'hésite pas à le dénoncer. L'oncle et le neveu se défient, et mettent l'épée à la main ; don Carlos appelle au secours ; il est condamné ; son adversaire demande sa grâce, et pleure sa mort avec des larmes sincères.

Délivré de son fils, Philippe II confie à don Juan le châtiment des Maures de Grenade, et plus tard il lui accorde la victoire de Lépante. A ce moment, la jalousie du roi se réveille plus furieuse et plus terrible que jamais : il a pardonné l'amour, pardonné la générosité, il ne pardonne pas la gloire.

Nommé gouverneur des Pays-Bas, don Juan comprime la révolte et assure à son frère la paisible possession d'une de ses plus riches provinces. Mais son heure est venue; le lendemain de la victoire de Gembloux, il meurt empoisonné.

N'y a-t-il pas, dans la vie et dans la mort de ce héros, qui s'éteint à trente-trois ans, une grandeur et une énergie tout à la fois épiques et dramatiques? Le duel de ces deux frères qui se combattent dans toutes leurs passions, n'est-il pas taillé pour le théâtre? Cette lutte acharnée de la ruse contre l'héroïsme; cette couronne oisive et cette épée qui ne se repose jamais, ne vous semblent-elles pas satisfaire à toutes les exigences de la terreur et de la curiosité? Cette tragédie qui débute par une partie de chasse, qui continue par un amour imprévoyant, qui se noue par la mort d'un fils incestueux, qui se resserre par la gloire envahissante du héros, et qui se dénoue enfin par la vengeance d'un rival impuissant à soutenir une lutte glorieuse, cette tragédie vous paraît-elle mesquine? Je ne dis pas que cette tragédie soit toute faite; car si la réalité n'est pas l'histoire, pourquoi l'histoire serait-elle la poésie? Si Rome impériale se rétrécit ou s'élargit sous la plume de Suétone ou de Tacite, pourquoi Brantôme et Strada ne subiraient-ils pas la même destinée entre les mains d'un rimeur ou d'un poëte? Non, la tragédie n'est pas faite; mais vienne un poëte, et elle se

fera. Si l'on me demande où est l'unité de ce programme gigantesque, je répondrai que toutes les parties de ce colosse sont réunies ensemble par un lien indissoluble, par la jalousie ombrageuse de Philippe II. Quand il obéit aux dernières volontés de son père, il est jaloux, il caresse don Juan pour le gouverner; il l'attire à sa cour pour l'éblouir et l'habituer à l'obéissance. Quand il lui enlève Marie de Mendoza, c'est qu'il craint la postérité de son frère; il est encore jaloux. Quand, après la mort de don Carlos, il confie ses armées à don Juan, c'est pour l'éloigner du trône; il lui dit d'aller jouer sa vie pour la gloire, mais il espère que don Juan ne reviendra pas. Quand il l'envoie en Flandre, il prie Dieu pour que cette bourgeoisie furieuse le débarrasse d'un général trop célèbre; et quand il accomplit le dessein de toute sa vie, le lendemain d'une victoire gagnée pour lui, ne couronne-t-il pas dignement cette tragédie à laquelle il travaillait depuis si longtemps?

Si des cimes de l'histoire nous redescendons dans la plaine monotone que M. Delavigne appelle sa comédie historique, ne sommes-nous pas émus de pitié pour cet ouvrier patient qui prend un bloc de marbre et qui, au lieu de l'équarrir hardiment, d'y tailler une statue, le polit et l'use à sa manière, le creuse, le divise, l'éparpille en ruines et n'arrive pas même à construire un pan de mur?

1838.

XII.

PONSARD.

AGNÈS DE MÉRANIE.

Je voudrais pouvoir parler de la nouvelle tragédie de M. Ponsard avec indulgence, avec éloge; malheureusement deux motifs impérieux me prescrivent la sévérité. L'enthousiasme excité par *Lucrèce*, il y a trois ans, a placé si haut l'auteur d'*Agnès de Méranie*, que le public, justement exigeant, attendait beaucoup de l'œuvre nouvelle; et M. Ponsard, en n'acceptant pas tous les éléments de la donnée qu'il avait choisie, en laissant dans l'ombre la meilleure partie, la partie la plus féconde de son sujet, semble inviter lui-même la critique à le juger avec une indépendance inexorable. Puisqu'il a cru, en effet, pouvoir négliger les éléments les plus fertiles de la donnée tragique fournie par l'histoire, c'est qu'il trouvait, ou pensait trouver en lui-même une force, une énergie, une souplesse, une habileté suffisantes pour dissimuler l'indigence du cadre dans lequel il lui plaisait de circonscrire le dévelop-

pement de sa tragédie. Or, il faut bien le dire, M. Ponsard s'est étrangement trompé. Non-seulement il a méconnu la véritable nature du sujet qu'il avait choisi, non-seulement il a mutilé l'histoire; mais encore, étant donné le cadre qu'il s'était tracé, on peut dire, sans injustice, qu'il n'a pas su le remplir. Pour démontrer ce que j'avance, pour prouver jusqu'à quel point M. Ponsard s'est fourvoyé, pour entourer d'une lumineuse évidence cette double proposition, il me suffira de rappeler sommairement les faits consignés dans l'histoire et d'analyser la fable conçue par l'auteur.

Toutefois, avant d'aborder cette double tâche, je crois devoir dire avec franchise ce que je pense de l'œuvre nouvelle comparée à sa sœur aînée, à *Lucrèce*. On s'est beaucoup trop pressé, il y a trois ans, de crier au Corneille et d'applaudir comme une œuvre de génie la première création dramatique de M. Ponsard. Tous ceux qui sont assez lettrés pour vivre familièrement dans le commerce des historiens latins, tous ceux qui peuvent lire Tite-Live sans le secours plus ou moins perfide des traducteurs, savent à quoi s'en tenir sur la valeur de cette admiration. Ils n'ignorent pas que les quatre derniers chapitres du premier livre de Tite-Live sont plus vivants, plus animés, plus dramatiques, dans l'acception la plus élevée du mot, que la tragédie de M. Ponsard. Ils n'ignorent pas que le poëte salué, il y a trois ans, comme le régénérateur de la

scène française, est demeuré bien loin de l'historien romain; que Tite-Live, malgré sa passion bien connue pour l'amplification, a trouvé pour raconter la mort de Lucrèce des accents pathétiques, émouvants, une rapidité, une simplicité de parole que le poëte n'a pas réussi à faire passer dans ses vers. Parlerai-je de la couleur antique dont les admirateurs de M. Ponsard ont fait tant de bruit? Sans avoir pâli sur les légendes romaines, sans avoir pris parti pour Niebuhr contre Tite-Live, ou pour Tite-Live contre Niebuhr, il est permis d'affirmer que l'unité de couleur manque généralement dans la première tragédie de M. Ponsard. Il arrive trop souvent au poëte de confondre la Rome des Tarquins avec la Rome républicaine ou impériale. Cette erreur, quoique certaine, a passé presque inaperçue; faut-il nous en étonner? Aujourd'hui l'étude des langues modernes jouit dans le monde d'une popularité souveraine. L'étude de l'antiquité est trop négligée pour qu'il soit permis d'attendre de la foule un jugement clairvoyant dans ces questions délicates. Reste l'opinion des hommes compétents, qui ne pouvaient hésiter à se prononcer. L'imitation ingénieuse d'André Chénier, de Shakespeare et de Tite-Live n'a pu faire illusion qu'aux yeux mal exercés. Quant aux hommes familiarisés depuis longtemps avec l'antiquité aussi bien qu'avec la littérature moderne, ils n'ont pu être abusés un seul instant. Tout en reconnaissant dans M. Ponsard

un habile écrivain, ils n'ont pas consenti à le placer au premier rang. Il y a trois ans, la critique devait protester contre l'engouement de la foule; aujourd'hui elle doit protester contre la réaction qui veut mettre en lambeaux et fouler aux pieds le nom de M. Ponsard. L'auteur de *Lucrèce*, nous le reconnaissons, ne méritait pas tous les éloges qu'il a recueillis; mais l'auteur d'*Agnès de Méranie* ne mérite pas non plus tous les reproches qui lui sont adressés. Si la renommée qu'on lui a faite ne reposait pas sur de solides fondements, la sévérité avec laquelle on le juge maintenant ne saurait non plus s'appeler justice. Quels que soient les défauts de son œuvre nouvelle, et ils sont nombreux, je suis pourtant forcé de protester contre la réaction qui se produit sous nos yeux. J'ai retrouvé dans *Agnès de Méranie* tout le talent qui distingue *Lucrèce*, la même élégance, la même simplicité, la même sobriété d'expression; si ces qualités n'éclatent pas dans toutes les scènes d'*Agnès de Méranie*, on en pourrait dire autant de *Lucrèce*. Reste à savoir si ces qualités qui ont suffi au succès d'une tragédie romaine pouvaient suffire au succès d'une fable dramatique prise dans l'histoire de la France au moyen âge. Or, je ne le pense pas. Le sujet de *Lucrèce* était gravé dans toutes les mémoires. Avant le lever du rideau, chacun savait à quoi s'en tenir sur l'exposition, le nœud et le dénoûment de la fable tragique. La foule attentive, n'ayant pas à se

préoccuper de la marche de l'action, puisqu'elle la prévoyait, se laissait aller au plaisir d'entendre des vers généralement bien faits. Tout entière à la joie de voir un drame domestique simplement exposé, simplement noué, dénoué simplement, elle ne s'arrêtait pas à compter les imitations ; elle n'apercevait pas ou pardonnait sans peine les incorrections qui déparent plusieurs scènes de *Lucrèce*. Elle n'avait pas d'ailleurs l'oreille assez exercée pour relever toutes ces fautes. Elle n'était pas assez familiarisée avec l'analyse du langage pour signaler les barbarismes d'acception qui font tache dans plus d'un alexandrin. Quand il arrivait au poëte de détourner un mot de son sens naturel, de sa signification légitime, elle n'en souffrait pas et ne pouvait songer à le gourmander. En choisissant dans l'histoire de la France au moyen âge le sujet de sa nouvelle tragédie, M. Ponsard se plaçait dans une condition beaucoup plus difficile. Quoiqu'il s'adressât au même public, quoiqu'il dût compter sur la même indulgence dans toutes les questions qui touchent à la pureté du langage, il avait cependant à satisfaire d'autres exigences. Le sujet d'*Agnès de Méranie* était nouveau pour la plus grande partie des spectateurs, et, par cela même qu'il était nouveau, l'attention publique voulait être excitée par l'originalité des caractères, par la rapidité de l'action, par la variété des incidents, par la vivacité du dialogue. Je sais bien que toutes ces qualités, envi-

sagées d'une façon générale, ne sont pas moins nécessaires dans une tragédie romaine que dans une tragédie empruntée à l'histoire du moyen âge; mais l'expérience a montré que la foule, toutes les fois qu'il s'agit d'un sujet consacré par une longue tradition, s'attache plus à la forme qu'au fond, et fait bon marché du mouvement et de la vie, pourvu que les vers soient harmonieux, pourvu que la période ait du nombre, que les images soient habilement assorties. Quelques grandes pensées exprimées en beau langage, quelques sentiments généreux présentés avec clarté suffisent à défrayer, dans ces conditions, le triomphe d'une soirée. Si plus tard la réflexion vient démontrer que les personnages de cette tragédie sont jetés dans un moule connu depuis longtemps, que l'action est languissante, la foule persiste pourtant dans son premier enthousiasme, et ne consent pas à renier son admiration. Or, c'est là précisément ce qui est arrivé à la tragédie de *Lucrèce*.

A Dieu ne plaise que je confonde les devoirs du poëte et les devoirs de l'historien. Chacun d'eux a sa mission spéciale, son but particulier; les lois qui régissent l'histoire et la poésie sont profondément distinctes et séparées par un intervalle immense. L'histoire n'est pour le poëte qu'un point de départ. La connaissance la plus complète de la réalité ne saurait suffire à la construction d'un poëme. Il n'y a pas de poëme lyrique, épique ou

dramatique, sans l'intervention toute-puissante d'une faculté qui n'a pas de rôle à jouer dans l'histoire et qui s'appelle imagination. Si donc je crois devoir rappeler les principaux épisodes dont se compose la vie d'Agnès de Méranie, ce n'est pas pour superposer la tragédie à l'histoire. Je ne crois pas qu'il soit possible d'identifier l'histoire et la poésie sans blesser les notions les plus simples du bon sens. Toutefois, s'il appartient au poëte d'interpréter librement la réalité fournie par l'histoire, afin de l'agrandir, de l'animer, de la vivifier, de lui rendre le mouvement et la variété qu'elle perd trop souvent entre les mains de l'historien, à moins que l'historien, par un privilége bien rare, ne réunisse l'art à la science comme Augustin Thierry, si le poëte, en un mot, est maître absolu de la réalité, il ne peut gouverner son domaine qu'à la condition de le connaître, il ne peut l'agrandir qu'à la condition d'en avoir mesuré l'étendue, de savoir où commence, où finit son domaine. S'il lui arrive de laisser dans l'ombre plusieurs parties importantes de la réalité, de négliger des éléments qui semblaient appelés à la résurrection, nous avons le droit de le gourmander, et même il nous est permis de croire qu'il n'a pas étudié suffisamment la donnée qu'il voulait traiter. C'est pourquoi, avant d'analyser la tragédie de M. Ponsard, nous feuilletterons rapidement le règne de Philippe-Auguste.

Agnès de Méranie était la troisième femme de

Philippe-Auguste. Le roi, après la mort d'Isabelle de Hainaut, sa première femme, avait épousé Ingeburge, princesse danoise, afin de se ménager des droits sur l'Angleterre et d'inquiéter ainsi Richard Cœur-de-Lion. Une aversion invincible, sur laquelle les historiens ne s'expliquent pas clairement, l'avait poussé à répudier Ingeburge dès le premier jour de son mariage. La princesse danoise s'adressa vainement au pape Célestin III pour obtenir justice. Trois ans après son second mariage, le roi prit une nouvelle épouse et choisit Agnès de Méranie. A la nouvelle de ce troisième mariage, Ingeburge renouvela ses doléances au pape et le supplia de la réintégrer dans ses droits. Célestin, plus qu'octogénaire, n'avait pas assez d'énergie pour contraindre à l'obéissance un roi aussi puissant que Philippe-Auguste; il lui écrivit à plusieurs reprises, mais toujours sans succès. L'avénement d'Innocent III changea subitement la face de la question. Innocent III était plein de zèle et de vigueur; éloquent, hardi, jaloux des droits du saint-siége, animé d'une foi ardente, se croyant appelé à diriger, au nom de l'Évangile, tous les mouvements de la politique européenne, il prit en main la cause d'Ingeburge et enjoignit à Philippe-Auguste de reprendre sa seconde femme. Plus tard, il écrivit à l'évêque de Paris et lui ordonna d'admonester sévèrement son souverain temporel sur le scandale de sa conduite; cette double remontrance étant de-

meurée sans effet, il envoya en France le cardinal Pierre, comme légat *a latere*, avec ordre de signifier au roi qu'il eût à quitter Agnès de Méranie dans le délai fixé par le saint-siége, s'il ne voulait s'exposer à voir son royaume mis en interdit. Philippe reçut le cardinal Pierre avec déférence, mais refusa nettement de renvoyer Agnès. Il écrivit à Innocent III plusieurs lettres, qui nous ont été conservées, pour expliquer le renvoi d'Ingeburge. Outre la parenté alléguée pour justifier la répudiation, le roi se plaint de ne pouvoir accomplir avec elle le devoir conjugal. Innocent n'accepta pas les excuses de Philippe ; après d'inutiles pourparlers, il résolut d'envoyer en France un nouveau légat, le cardinal Octavien, et lui donna les instructions les plus sévères. Philippe ayant refusé péremptoirement de se soumettre aux ordres du saint-siége, le royaume fut mis en interdit. Au jour fixé par le légat, les églises furent fermées, les reliques soustraites à l'adoration des fidèles, les saintes images voilées ; hors le baptême et l'extrême-onction, tous les sacrements furent refusés par le clergé. Les cimetières mêmes ne s'ouvrirent plus, et les morts ne purent obtenir les prières chrétiennes. Philippe, au lieu de céder devant cette démonstration énergique du saint-siége, exerça de vives représailles contre le clergé qui s'était soumis aux ordres d'Innocent III.

Le pape refusa d'examiner la validité du divorce

tant que le roi n'aurait pas rendu au clergé les biens dont il l'avait dépouillé, et renvoyé Agnès hors du royaume. Agnès, menacée dans son amour, car elle aimait le roi avec passion, écrivit à Innocent III une lettre suppliante : elle était mariée depuis cinq ans et avait deux enfants de Philippe. Le pape ne voulut rien entendre. Le peuple, privé des sacrements, se révolta dans plusieurs provinces ; il y eut des émeutes sanglantes. Enfin le roi, abandonné par le clergé, par la noblesse, se vit forcé de subir les conditions du saint-siége. Les prélats, réunis en concile à Soissons, annulèrent, en présence d'Ingeburge, le divorce prononcé par l'archevêque de Reims, et le roi consentit à renvoyer Agnès. Un jour, tandis que les évêques délibéraient, Philippe arriva sans être attendu, prit en croupe Ingeburge et disparut avec elle. A cette nouvelle, l'interdit fut levé, le concile se dispersa, et le roi fut ainsi débarrassé des remontrances du clergé. Agnès mourut de douleur dans un château de Normandie, deux mois après son abandon. Quant à Ingeburge, malgré la manière toute chevaleresque dont le roi l'avait enlevée, elle fut bientôt délaissée une seconde fois. Le pape eut beau écrire à Philippe lettres sur lettres et lui recommander de se préparer à l'accomplissement des devoirs conjugaux par la prière, par les neuvaines, par les cérémonies de l'Église, le roi se déclara ensorcelé et refusa longtemps d'obéir aux ordres du saint-siége.

Ce ne fut que dix ans après la mort d'Agnès qu'Ingeburge fut définitivement rétablie dans ses droits de reine.

Tel est, dans sa réalité nue, l'épisode choisi par M. Ponsard. J'ai négligé à dessein tout ce qui se rapporte à la politique extérieure de Philippe, et en particulier à ses relations avec l'Angleterre. Henri II et Richard Cœur-de-Lion étaient morts. Jean sans Terre était pour le roi de France un rival beaucoup moins redoutable, car il n'avait ni la ruse de Henri, ni le courage de Richard. J'ai omis volontairement toute cette partie du règne de Philippe, parce qu'elle ne se rattache pas d'une façon directe au sujet. Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble qu'il y a dans les éléments que j'ai passés en revue tout ce qui peut servir à la composition d'un drame intéressant et varié. La cour, le clergé, le peuple, sont aux prises. Autour de Philippe, d'Agnès et d'Ingeburge, viennent se grouper naturellement le légat, les évêques, les barons, les communes naissantes. Il y a dans cette lutte de l'autorité royale contre le clergé, la noblesse et la volonté populaire, dans le combat de la politique et de la passion, tout ce qu'il faut pour intéresser, pour émouvoir le spectateur. Voyons comment M. Ponsard a interprété l'histoire.

L'auteur d'*Agnès de Méranie* n'a pas accepté la donnée historique dans toute sa franchise. Parmi les éléments que nous avons indiqués, il a fait un

triage tellement sévère, tellement dédaigneux, que, d'élimination en élimination, il est arrivé tout simplement à garder le roi en supprimant le royaume. Et qu'on ne prenne pas cette déclaration pour un jeu de mots, pour une fantaisie de langage; qu'on ne croie pas que nous opposons le roi au royaume avec le seul désir de faire à M. Ponsard une chicane puérile et sans fondement : l'analyse de sa tragédie, acte par acte et scène par scène, démontre surabondamment ce que j'avance. Où est le clergé de France dans *Agnès de Méranie?* A quelle heure, en quelle occasion paraît-il sur le théâtre? Il n'est pas question de lui un seul instant. A ne consulter que la tragédie de M. Ponsard, on dirait que le clergé de France est resté neutre entre Ingeburge et Agnès de Méranie, entre Innocent III et Philippe-Auguste. Pourtant nous savons qu'il n'en est rien et que le clergé de France a joué dans cette affaire un rôle important, un rôle actif et dont le poëte devait tenir compte. A quelle heure, en quelle occasion paraît la noblesse de France? Elle est représentée par un personnage unique, par Guillaume des Barres; mais Guillaume des Barres n'est à proprement parler que le confident de Philippe-Auguste : il n'agit pas, il n'a pas de rôle vraiment personnel, il n'exprime pas les sentiments de la noblesse française. A quelle heure, en quelle occasion est-il question des communes de France? Il n'est pas dit un mot dans *Agnès de Méranie* de cette puissance

formidable qui, profitant habilement des querelles de l'aristocratie et de la royauté, grandissait dans l'ombre et préparait lentement ses futurs triomphes. Ainsi d'un trait de plume M. Ponsard a biffé le clergé, la noblesse et les communes. Qu'a-t-il fait d'Ingeburge, de la reine répudiée? Il est parlé d'elle pendant toute la pièce; mais elle ne paraît pas une seule fois. Je sais qu'un tel personnage était difficile à mettre en scène; je sais qu'il était difficile d'intéresser le spectateur aux douleurs d'une reine répudiée qui semble condamnée à subir la marche des événements sans pouvoir la ralentir ou la hâter. Pourtant nous savons par des témoignages irrécusables qu'Ingeburge n'est pas demeurée inactive dans la lutte engagée entre la couronne de France et le saint siége. Je crois donc que le poëte ne pouvait légitimement se dispenser de mettre en scène Ingeburge. Quant aux relations qu'il devait établir entre Philippe-Auguste, Agnès et Ingeburge, c'est une question que l'histoire n'a pas résolue. A cet égard, le poëte avait pleine liberté et ne relevait que de sa fantaisie. Il y avait là, j'en conviens, une difficulté grave; toutefois il fallait la vaincre et non pas l'éluder.

M. Ponsard a voulu composer sa tragédie avec quatre personnages : Philippe-Auguste, Agnès de Méranie, Guillaume des Barres et le légat du pape; car je ne puis accepter comme personnages un certain comte Robert, ami de Guillaume, et Marguc-

rite, confidente d'Agnès. Réduite à ces éléments, la tragédie était fatalement condamnée à vivre d'une vie factice, à multiplier les tirades, à épuiser toutes les ressources, toutes les ruses de la rhétorique, à prodiguer les dissertations sur tous les ordres d'idées et de sentiments. Elle s'interdisait de gaieté de cœur le mouvement, la variété, l'animation ; elle renonçait volontairement à toute la partie épique du sujet. Le poëte, en éliminant successivement le clergé, la noblesse et les communes, faisait d'un drame national un drame de cour. Et en effet, toute la tragédie d'*Agnès de Méranie* se noue et se dénoue comme si la France n'était qu'un domaine royal incapable de résister aux volontés de Philippe-Auguste. Il y a, je le sais, quelques vers consacrés à la peinture des émotions populaires ; mais ces vers sont si peu nombreux qu'ils passent inaperçus. Quant au légat, qui doit représenter la puissance pontificale et qui parle au nom d'Innocent III, c'est-à-dire au nom d'une volonté énergique et persévérante, il accomplit assez maladroitement sa mission, car il débute par la menace.

Nous assistons d'abord aux amours de Philippe-Auguste et d'Agnès. Le roi est tout entier à sa passion et semble avoir oublié les avertissements de Célestin III, dont il ne dit pas un mot. Agnès, dans la générosité de son cœur, se souvient d'Ingeburge, et prie le roi d'être bon pour elle, de la traiter avec douceur. Arrive le légat, que rien ne

semblait annoncer, dont la parole austère et menaçante réduit au silence la passion presque pastorale de Philippe pour Agnès. Cette première entrevue du légat et du roi devait produire un effet imposant. Malheureusement le légat reparaît si souvent dans la suite de la pièce, que l'attention, engourdie par la monotonie des menaces qu'il prononce, finit par l'abandonner entièrement, et qu'il passe à l'état de comparse, quoiqu'il ait, dans la pensée du poëte, un des rôles les plus importants de la tragédie. Au second acte, l'interdit est prononcé. Le légat, irrité de la résistance du roi, a fidèlement exécuté les ordres d'Innocent III. Les églises se ferment, les saintes images sont voilées, le deuil est partout, mais le spectateur ne voit rien. L'auditoire écoute sans émotion, sans effroi, le récit de toutes les scènes auxquelles il devrait assister. La partie vraiment intéressante de la tragédie, la partie vivante, animée, pathétique, n'est pas représentée sur le théâtre. Guillaume des Barres, tour à tour confident de Philippe et d'Agnès, conseille à la nouvelle reine de s'enfuir pour conjurer les fléaux qui menacent la France. Du clergé, de la noblesse, des communes, pas un mot. Agnès se rend aux conseils de Guillaume, et s'enfuit avec le désir et l'espérance d'être arrêtée dans sa fuite. Son espérance est exaucée ; elle ne peut quitter le royaume, elle est ramenée entre les bras du roi. Philippe accuse Agnès de ne plus l'aimer,

Agnès se justifie, et les deux amants se réconcilient, comme il était facile de le prévoir. Nous sommes arrivés à la fin du quatrième acte, et rien encore n'a permis au spectateur de deviner la véritable signification, le caractère réel de l'action dont il entend parler, mais qui ne s'accomplit pas sous ses yeux. Enfin la reine, effrayée de l'interdit jeté sur le royaume et des malédictions populaires qui la poursuivent chaque jour, se décide à sauver le roi et son peuple au prix de sa vie. Après avoir prononcé contre Rome des imprécations qui rappellent trop les imprécations de Camille, après avoir vainement essayé de fléchir la volonté du légat, elle s'empoisonne, et délivre ainsi le roi et le royaume de la colère d'Innocent III.

C'est à ces éléments que se réduit la tragédie de M. Ponsard. Je parlerai tout à l'heure des idées qu'il a développées sans tenir compte du siècle où vivaient ses personnages, du talent qu'il a montré dans l'expression de sa pensée sans se croire obligé à l'unité de style. Pour le moment, je dois me borner à signaler toute l'indigence de la fable tragique inventée par le poëte. M. Ponsard n'a pas interprété l'histoire, il l'a méconnue. Qu'est-ce en effet, qu'interpréter l'histoire ? N'est-ce pas assigner aux événements accomplis dans un siècle, dans un lieu déterminé, des causes ignorées jusque-là, mais pourtant revêtues d'un caractère de vraisemblance ? N'est-ce pas compléter, par l'a-

nalyse et la peinture des passions, le récit des historiens ? Or, M. Ponsard a-t-il rien fait de pareil ? Il a réduit aux proportions d'une tragédie de cour un des sujets les plus intéressants que présente l'histoire de la France au moyen âge. A proprement parler, il n'y a, dans *Agnès de Méranie*, qu'une seule situation : Agnès partira-t-elle, ou ne partira-t-elle pas ? Cette situation unique ne saurait suffire à défrayer les cinq actes d'une tragédie ; aussi ne sommes-nous point surpris que M. Ponsard, malgré l'incontestable talent qu'il a montré dans cette œuvre, n'ait pas réussi à éviter la monotonie. L'obstination de Philippe, l'amour élégiaque d'Agnès, la colère du légat, ne peuvent intéresser l'auditoire pendant trois heures. Le poëte a beau faire, les artifices les plus ingénieux du langage déguisent mal l'immobilité à laquelle sont condamnés ces trois personnages ; l'action d'*Agnès de Méranie* tourne autour d'elle-même au lieu d'avancer.

Il y a dans cette tragédie un sentiment habilement exprimé, pour lequel M. Ponsard a su trouver des accents vraiment pénétrants : toutes les fois qu'il s'agit de célébrer le bonheur de la vie de famille, le poëte paraît à l'aise, et sa parole s'épanche en flots abondants. Le dirai-je ? l'expression de ce sentiment forme à mon avis, la meilleure, la plus solide partie de cette composition. Je ne sais ce qu'en pense aujourd'hui le public ; mais, le

premier jour, il a semblé méconnaître complétement la valeur des passages consacrés à la peinture des affections domestiques. Il applaudissait de préférence les tirades politiques placées par l'auteur dans la bouche de Philippe-Auguste ; or ces tirades, écrites d'ailleurs avec talent, n'appartiennent pas au même temps que les personnages. Ce qui devait être applaudi, ce qui est vrai, ce qui est dit avec vivacité, ce qui s'adresse au cœur, a passé presque inaperçu. Ce qui est en contradiction manifeste avec le siècle où vivait Philippe-Auguste a trouvé dans l'auditoire une faveur exagérée. Madame Dorval, j'en conviens, à souvent manqué d'élégance et de noblesse, elle semblait oublier le diadème placé sur son front ; mais elle a rendu avec bonheur l'amour conjugal, l'amour maternel, et pourtant l'auditoire s'est montré pour elle avare d'applaudissements. L'enthousiasme s'est porté avec un aveuglement obstiné sur les parties les plus fausses, les moins acceptables de la tragédie. Toutes les tirades où Philippe parle avec emphase de l'unité politique et législative de la France, du droit romain et de l'université, de la séparation des pouvoirs spirituel et temporel, ont été accueillies avec une joie, un ravissement que le bon sens ne saurait amnistier. On trouve dans l'histoire le germe des idées que M. Ponsard a prêtées à Philippe-Auguste : il est certain que le rival de Richard a défendu vigoureusement contre

le saint-siége les droits de la royauté, il est certain qu'il a combattu le système féodal avec énergie, qu'il s'est montré généreux envers les écoles ; mais la forme sous laquelle M. Ponsard a présenté ces idées semble empruntée à l'*Essai sur les Mœurs*. Six siècles plus tard, ces tirades eussent été à leur place ; prononcées par Philippe-Auguste, elles ne peuvent qu'amener le sourire sur les lèvres. L'amant d'Agnès, tel que nous le montre M. Ponsard, est un disciple de Voltaire. Le public, en applaudissant avec frénésie tous les morceaux où le poëte célèbre l'unité politique de la France, semblait ignorer que l'autorité royale au temps de Philippe-Auguste, n'embrassait guère plus de cinq départements de la France d'aujourd'hui. Quant à la séparation des pouvoirs spirituel et temporel, bien que Philippe, dans un accès de colère contre Innocent III, ait parlé de se faire mécréant, il y a loin, on en conviendra, de cette boutade passagère aux dissertations *ex professo* que M. Ponsard a placées dans la bouche du roi. Les encouragements accordés aux écoles par le roi de France n'ont jamais eu non plus le sens que leur prête le poëte. Pour être juste envers M. Ponsard, la critique doit donc déclarer franchement qu'il a été applaudi pour ses fautes, tandis que les parties les plus vraies de sa composition ont été accueillies avec indifférence.

Le côté le plus recommandable de la tragédie

nouvelle est assurément le style. Le poëte manie le vers avec une liberté, une souplesse que j'aurais mauvaise grâce à nier, et pourtant le style d'*Agnès de Méranie* manque d'unité. Il y a, dans la manière de M. Ponsard trois éléments qui ne peuvent s'accorder entre eux : la périphrase, le ton familier, puis un ton intermédiaire que je renonce à baptiser. Par la périphrase, l'auteur d'*Agnès* se rattacherait à l'école impériale : j'emploie à dessein la forme conditionnelle, pour ne pas donner à ma pensée le sens d'une accusation. Par le ton familier, il voudrait se rapprocher de Corneille, et quelquefois, je le reconnais avec plaisir, il a rencontré la grandeur. Quant au ton intermédiaire, je ne sais vraiment de quel nom l'appeler ; c'est quelque chose qui n'est ni la périphrase, ni le ton familier, mais qu'il serait difficile de caractériser : c'est un à peu près perpétuel, sans valeur littéraire, sans précision, sans clarté, qui fatigue l'attention sans jamais émouvoir le cœur ou élever la pensée. Par la réunion, ou plutôt par la juxtaposition de ces trois éléments, M. Ponsard s'est fait un style qui n'a certainement pas une véritable originalité, mais qui, par moments, charme l'oreille et peut faire illusion aux esprits inexpérimentés. Trop souvent le ton familier descend jusqu'au ton trivial et fait tache dans la période ; l'oreille est alors blessée comme si elle entendait une note fausse. C'est ce qui arrive nécessairement toutes

les fois que le style manque d'unité. Or, telle est la condition dans laquelle se trouve M. Ponsard. Son style, à proprement parler, n'a rien de personnel; il ne relève pas seulement de Corneille par la familiarité, de l'école impériale par la périphrase; il rappelle en plus d'un passage la splendeur enfantine de l'école, qui pendant longtemps s'est donné le nom de nouvelle, et dont la vieillesse date déjà de quelques années. Pour fondre ensemble ces trois manières, il faudrait une main puissante, un art infini; mais à quoi bon dépenser l'art et la puissance dans une tâche aussi ingrate? Le style, pour avoir une véritable valeur, doit relever directement de la pensée; toutes les fois qu'il n'a pas cette origine unique et souveraine, il manque de force et de vie, il interprète incomplétement les sentiments et les idées dont se compose le discours, il ne sait porter ni l'évidence dans l'esprit, ni l'émotion dans le cœur.

Pourtant, malgré toutes les réserves que je viens de faire, et dont le sens, je l'espère du moins, ne peut demeurer obscur pour personne, je suis loin de considérer *Agnès de Méranie* comme une œuvre sans importance. A mes yeux, la tragédie nouvelle ne vaut pas moins que *Lucrèce*. Si les défauts d'*Agnès* ont paru plus nombreux, si l'absence de vie et de mouvement a été relevée avec une sorte d'unanimité, ce n'est pas qu'*Agnès* soit conçue plus faiblement que *Lucrèce*. Les destinées di-

verses de ces deux tragédies tiennent, selon moi, à la diversité profonde des sujets. Le public, indulgent pour *Lucrèce*, s'est montré plein d'exigence pour *Agnès de Méranie*. En écoutant l'épisode raconté par Tite-Live, et versifié par M. Ponsard avec une certaine élégance, il n'a songé qu'à l'harmonie des vers et n'a gourmandé l'auteur ni sur la monotonie de la composition, ni sur l'incorrection du langage. En écoutant la tragédie nouvelle, empruntée à l'histoire du moyen âge, il semble avoir dépouillé toute son indulgence ; bien qu'il se soit fourvoyé plus d'une fois pendant la représentation, bien qu'il applaudi ce qu'il aurait dû blâmer, bien qu'il ait accueilli avec indifférence ce qu'il aurait dû applaudir, cependant, en exprimant son opinion générale. Je ne dis pas qu'il se soit absolument trompé ; mais je pense qu'il a péché, il y a trois ans, par excès d'indulgence.

Il n'y a, dans l'accueil fait à la tragédie nouvelle, rien qui doive décourager M. Ponsard ; son talent poétique n'est pas remis en question. Si, dans ses deux premiers ouvrages, l'auteur n'a pas montré pour les combinaisons dramatiques une aptitude souveraine, ce n'est pas une raison pour désespérer de son avenir littéraire. Je pense, au contraire, que la représentation d'*Agnès* sera pour le poëte une leçon salutaire et féconde. Averti par la résistance qu'il vient de rencontrer, il sait maintenant qu'il lui reste encore bien des secrets à deviner.

Qu'il persévère et marche avec courage dans la carrière où il est entré si heureusement; l'avenir ne peut manquer de récompenser bientôt ses efforts.

1846.

FIN DU PREMIER VOLUME.

Corbeil, typ. de Crété.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages
I. André Chénier	1
II. L'abbé Prévost	35
III. Benjamin Constant	61
IV. Lamartine	81
V. Victor Hugo	112
VI. Alfred de Vigny	181
VII. Prosper Mérimée	199
VIII. Jules Sandeau	231
IX. Sainte-Beuve	267
X. Eugène Scribe	291
XI. Casimir Delavigne	307
XII. Ponsard	341

FIN DE LA TABLE.

PORTRAITS

LITTÉRAIRES

LENOX LIBRARY
NEW YORK

XIII.

GEORGE SAND.

INDIANA. — VALENTINE.

Indiana débute par un prologue plein de naturel et de fidélité ; nous pénétrons dans le ménage du colonel Delmare, gloire émérite des beaux jours de l'empire, forcé par les défiances de la restauration de se réfugier dans l'industrie : bourru, borné, sévère pour lui-même, impitoyable aux faiblesses qu'il ne comprend pas ; impérieux, exigeant, et marié, par un de ces mille hasards dont se compose la vie du monde, à une femme jeune, vive, d'une imagination mobile, d'une beauté plus idéale que visible, plus belle pour la rêverie que pour les sens : cette femme, c'est Indiana. Auprès d'elle, ou plutôt entre elle et son mari, l'auteur a placé un caractère singulier, recueilli en lui-même, avare de paroles, et en apparence incapable de penser : Ralph, dévoué sans retour à l'impossible concilia-

tion du colonel et de sa femme, apologiste désintéressé de leurs fautes mutuelles.

Un nouvel acteur ne tarde pas à paraître, Raymond de Ramière, et l'action s'engage. Madame Delmare est charmante ; Raymond ne l'ignore pas ; mais c'est peut-être une vertu sévère, inexorable ; le siége de la place peut durer longtemps. En attendant, Raymond s'en prend à Noun, délicate et ardente jeune fille, née sous le ciel des colonies, élevée avec Indiana, sa compagne, sa servante et son amie, pour qui l'amour est une frénésie plutôt qu'une passion. Noun ne résiste pas longtemps, et se livre à Raymond. Cette liaison, bien qu'elle manque d'élévation et de poésie, n'est pas inutile à l'intérêt du récit. Pour Raymond, Noun est une distraction, ce n'est pas une affaire ; mais il est utile, pour la suite du poëme, d'établir nettement le caractère de Raymond, de dessiner en traits profonds et ineffaçables, l'égoïsme à l'aide duquel il échappe à toutes les angoisses de la passion, et profite sûrement de toutes les faiblesses de son adversaire.

Trompée par de fausses indications, la jalousie du colonel s'éveille, et, loin de prévenir la faute d'Indiana, hâte sa chute par un redoublement de tyrannie. Raymond épie froidement les alternatives de résignation et de révolte qui déchirent le cœur de la jeune femme ; et, quand le temps est venu, il se déclare. Noun essaye en vain de le ramener à

elle, ses caresses furieuses ne réussissent pas à précipiter les pulsations d'un cœur qui n'a jamais battu que pour sa beauté, et fatigué maintenant d'un plaisir trop facile; l'infortunée jeune fille passe rapidement du désespoir à la folie, et se noie. Ceci est un ressort hardi, mais indispensable selon moi : Raymond, une fois débarrassé de ce premier obstacle, doit marcher plus sûrement à son but. Dès ce moment, la tragédie n'attend plus.,

Raymond obtient sans peine plusieurs rendez-vous d'Indiana. La vertu de la jeune femme, loin de céder aux premières attaques, trouve dans l'amour même un moyen de résistance. Aimer, pour Indiana, est une chose si belle et si grande, si passionnée et si chaste à la fois, qu'elle croirait déshonorer l'amour en lui donnant asile ailleurs que dans son âme ; ce dévouement sans réserve au bonheur d'un autre, ce sacrifice irréfléchi, imprévoyant de toute son existence, voudrait-elle le dégrader dans le plaisir des sens? Comme il arrive dans ces sortes de luttes, elle accorde tout à son amant, hormis le dernier abandon qu'un amant puisse prétendre. Comme les femmes vraiment éprises, elle s'excite à la défense en livrant aux baisers de Raymond ses lèvres et ses épaules : elle espère l'apaiser à force de caresses.

Qu'arrive-t-il? vous le prévoyez déjà, et tant mieux! car ceci prouve que la fable est logique. Raymond se lasse de la résistance d'Indiana. En

tacticien consommé, il lui avoue sa liaison avec Noun, il lui avoue qu'il a passé toute une nuit dans ses bras. Il espère, et l'événement ne dément pas ses prévisions, il espère qu'Indiana estimera plus haut son amour, auquel la possession de la plus exquise beauté ne suffit pas; car Noun était plus belle qu'Indiana; c'est son âme, sa vie tout entière qu'il veut étreindre dans ses embrassements : Indiana est bien près de céder.

Mais tout n'est pas fini : si elle se livrait, ce ne serait là qu'un drame vulgaire. A quoi servirait l'égoïsme de Raymond? Le colonel est ruiné et veut quitter la France. Indiana résiste aux ordres de son mari, s'échappe de sa prison et se réfugie chez son amant. Raymond revient du bal, trouve sa maîtresse qui l'attend depuis cinq heures, et lui demande protection. Ce nouvel incident déconcerte ses calculs : il voudrait profiter de l'occasion, mais échapper à l'avenir; il la renvoie et lui recommande ses devoirs.

Indiana veut se tuer. Ralph la sauve d'elle-même et la décide à partir avec son mari, près de qui il excuse son absence. Une lettre de Raymond la ramène en France : elle accourt, elle fait trois mille lieues pour arriver jusqu'à lui, pour se donner tout entière. Raymond est marié! Ici tout semble terminé, mais non : Ralph, qui jusque-là s'est résigné au rôle d'esclave, qui a vu Raymond aimé d'Indiana, et qui, malgré sa haine, n'a pas

trahi le secret, Ralph se révèle enfin. Il n'y a plus de bonheur au monde pour celle qu'il aimait d'un amour désespéré, mais qu'il croyait heureuse d'un autre amour; il lui propose un double suicide. Ils se préparent tous deux solennellement à leur dernière heure. Ils veulent aller mourir au nouveau monde, en face d'une nature vierge, comme si loin des villes ils étaient plus près de Dieu. Après l'aveu sans réserve de sa passion, Ralph emporte dans ses bras Indiana, qui n'a répondu que par des prières à son nouvel amant. Leur double suicide devait les fiancer dans l'éternité; leurs embrassements les arrêtent sur le seuil de la mort; ils vivent, et se consolent dans un amour désormais sans obstacle.

On le voit, le livre devait finir au mariage de Raymond. C'était un dénoûment sombre, impitoyable, à la manière d'Eschyle; l'expiation pour le crime voulu, le châtiment terrible pour une faute à laquelle le temps seul avait manqué : le bonheur est de trop dans les dernières pages.

Valentine, par la composition et le style, est supérieure à *Indiana*. Les caractères sont mieux dessinés, leur silhouette est plus vive, plus nette, mieux arrêtée; l'action est mieux conduite, et le livre ne finit vraiment qu'à la dernière page. On y sent à chaque pas l'expérience et la sécurité. La plume et la pensée, plus sûres d'elles-mêmes, s'abandonnent plus rarement à ces effusions exubé-

rantes qui ralentissent le récit, et trahissent la jeunesse de l'écrivain. La fable, aussi simple que celle d'*Indiana*, admet pourtant un plus grand nombre de personnages.

Au premier plan, il n'y a que deux acteurs, Valentine et Bénédict; celle qui doit succomber et celui qui doit triompher : le vainqueur et la victime. Mais outre ces deux figures principales, il y a, pour couvrir la toile, plusieurs autres types finement indiqués, et qui donnent à tout le récit un naturel parfait. Athénaïs, Louise, la marquise et la comtesse de Raimbault, le père Lhéry, Pierre Blutty, Valentin se groupent à merveille et composent un monde plein de mouvement et de vie.

L'idée mère de *Valentine* est, comme dans *Indiana*, la lutte de l'amour contre la loi, le duel de la passion contre la société. Si jusqu'ici je n'ai rien dit de M. de Lansac, mari de Valentine, c'est qu'en vérité son rôle est par trop mesquin. Il est si rarement en scène, qu'il est presque réduit à l'existence abstraite : c'est plutôt un chiffre, une lettre algébrique qu'un homme vivant de notre vie. Quand il paraît, il n'est pas inférieur à la mission que l'auteur lui attribue; mais il ne paraît pas assez souvent, il est trop exclusivement le mari qu'il fallait à Valentine pour faillir. C'est un diplomate, et je veux bien que l'habitude de discuter les questions de politique européenne l'ait façonné à l'impassibilité; mais au moins devrait-on sur-

prendre parfois, derrière ce masque inanimé, quelques restes du vieil homme. Tel qu'il est, il simplifie, je l'avoue, les préparatifs de la catastrophe; mais je l'eusse mieux aimé plus complexe et plus actif.

La marquise de Raimbault est une ingénieuse création qui serait prise pour une caricature, si l'auteur n'avait le soin de ne la mettre en scène qu'avec discrétion : c'est un esprit sans cœur, modèle idéal des femmes du dix-huitième siècle.

La comtesse de Raimbault, sa fille, a peut-être le même inconvénient que M. de Lansac : elle est hautaine, arrogante, fière de son nom comme une parvenue qui a troqué sa dot contre un blason; mais les perles toutes neuves de sa couronne de comtesse ne suffisent pas à excuser la sécheresse de son cœur. Qu'elle soit méchante, je le veux bien; mais cette complète absence des sentiments maternels n'est-elle pas une justification trop éloquente de la perte de ses deux filles?

Louise, sœur aînée de Valentine, est un personnage très-vrai. La honte d'une première faute l'a rendue timide et défiante; elle est encore capable d'amour, mais elle craint de s'y livrer; elle résiste, par une raison factice, par une froideur que son cœur dément, aux attaques de Bénédict; elle invoque le souvenir de ses premiers malheurs, comme une protection toute-puissante et qui doit la sauver. Plus contenu, plus réservé, plus hypo-

crite dans son expression, l'amour chez les femmes de cet âge a quelque chose de maladif et de furieux. Comprimé douloureusement, il double ses forces ; et, quand il déborde, il prend un caractère singulier d'animosité : on dirait alors que la femme se venge.

Mais je dirai de Louise ce que j'ai dit de M. de Lansac et de la comtesse de Raimbault. Bien que ce dernier type soit très-supérieur aux deux premiers par la vie et la vérité, cependant il a l'inconvénient très-grave de favoriser trop directement les desseins du poëte : l'indifférence du mari, la dureté de la mère et l'exemple de la sœur, c'est trop, chacun en conviendra. Toutes les femmes, en lisant *Valentine*, se diront : Je suis sûre de moi, je n'aurai jamais à combattre un pareil front d'armée. Mon mari ne vaut rien et m'abandonne ; mais je me réfugierai dans le cœur de ma mère ; je m'abriterai sous ses conseils ; le bon exemple de ma sœur me sauvera. Valentine, ainsi placée, malgré la grâce de son caractère, la vivacité de son imagination, la limpidité de ses pensées, l'élévation de ses espérances, ne semble plus avoir qu'une existence impersonnelle : les hommes et les choses ui sont tellement hostiles qu'elle n'a plus qu'à céder. Cependant le poëte réussit à nous attacher au sort de Valentine par le développement successif de ses douleurs. Il y a tant d'art et de poignante vérité dans le tableau de sa conscience, qu'on ou-

blie, en lisant au fond de son cœur, tous les artifices de l'avant-scène. L'excès d'adresse se corrige et s'efface par le naturel et l'exquise vraisemblance de la figure principale.

Bénédict est une création d'autant plus surprenante qu'il rappelle parfois plusieurs types connus, sans jamais se confondre avec eux. Sa pauvreté, ses accès frénétiques, sa tristesse, son isolement, ont bien quelque parenté avec le Saint-Preux de Jean-Jacques, avec l'Antony de Dumas, le Didier de Victor Hugo; mais cette analogie n'altère pas l'originalité de la physionomie.

Athénaïs, la jeune fermière que Bénédict doit épouser, est un portrait plein de fraîcheur, copié sur la nature avec une fidélité qui ferait honneur au pinceau de Wilkie. Elle sert à dessiner le caractère de Bénédict, et n'a que l'importance qui lui convient; elle est fière de sa parure, de sa beauté, de sa jeunesse, de sa fortune, des jalousies qu'elle excite; mais au fond, bonne fille, capable d'un amour ordinaire, plutôt disposée à reconnaître, par la soumission et les caresses, le bonheur qu'on lui donnera, sans s'inquiéter d'où il vient, qu'à choisir un homme entre tous, à l'exclusion du reste du monde, pour lui vouer son âme, sa beauté, son avenir. Elle est née sous une heureuse étoile : si toutes les femmes lui ressemblaient, il serait impossible d'écrire un roman.

Maintenant que nous avons jugé le mérite indi-

viduel de tous les acteurs, il est facile de pressentir notre opinion sur le drame lui-même. L'exposition est bonne; la fête de village fait passer devant nos yeux les figures que j'ai décrites. Le baiser de Bénédict sur le front de Valentine est une heureuse invention. Il est tout simple qu'un villageois qui a connu, pendant quelques années seulement, les cercles de la ville, prenne pour un être supérieur à lui une jeune fille de haute naissance. L'amour, dans le sens poétique, n'est pas loin de l'adoration. Chacun des deux amants doit se croire au-dessous de l'autre. Il faut que l'homme admire dans celle qu'il chérit la pureté du cœur, et la femme la profondeur de l'intelligence.

Le mariage d'Athénaïs avec Pierre Blutty est un épisode bien amené. Les journées que Bénédict passe entre ces trois femmes, ont le malheur très-pardonnable de ressembler à la féerie; mais, au fond de ses souvenirs d'enfance, le cœur retrouve quelques journées pareilles, poëmes obscurs, auxquels le poëte seul a manqué. Les progrès de la passion chez Valentine sont racontés avec un grand charme de naïveté : c'est une étude que les plus habiles moralistes ne dédaigneraient pas d'avouer.

La nuit qui décide du sort de Valentine et de Bénédict est, à coup sûr, une des plus admirables créations de la poésie moderne. Je ne sais guère de comparable à cette scène magnifique, que le

cinquième acte de Roméo. Quand Valentine, entre le sommeil et le délire, prodigue à Bénédict des baisers et des caresses qu'elle croit légitimes, quand elle écarte elle-même, d'une main impatiente, le voile que son amant effrayé avait mis entre sa faiblesse et le danger; lorsque sa bouche, traduisant une à une les illusions de son rêve, révèle à Bénédict la réalité désespérante de son bonheur, lorsque ses lèvres couvrent de baisers le front brûlant de celui qu'elle préfère, qu'elle avoue hautement comme le maître de sa destinée, comme son Dieu; lorsqu'elle attire sur son sein, comme un époux aimé à qui elle ne doit rien refuser, l'homme qui ne peut la posséder sans crime, on cède à l'irrésistible émotion de la vérité. Il est impossible de pousser plus loin l'ardeur et la chasteté de la poésie. Valentine enivre Bénédict du parfum de ses cheveux; elle étreint sa poitrine contre la sienne; leurs haleines se confondent, leurs dernières forces s'éteignent dans la volupté; dans la colère de son bonheur, Bénédict mord l'épaule de Valentine. A chaque instant le tableau menace de devenir lascif, et pourtant il n'y a pas une page qui ne soit d'une irréprochable pureté.

Le retour de M. de Lansac, son entrevue avec sa femme dans le pavillon, les regards impassibles qu'il promène du front de Valentine à la glace qui lui cache Bénédict, sa harangue sur les devoirs du mariage, son adresse à profiter de la fausse posi-

tion de Valentine, sont des traits de maître. « Soyez tranquille » est sublime. Valentine comprend que son amour pour Bénédict lui défend d'appartenir à M. de Lansac, qu'il faut choisir entre ces deux hommes pour échapper au mépris d'elle-même.

Ses prières et ses larmes aux genoux de son mari, pour qu'il la sauve d'elle-même, et sa réponse pleine de fierté quand elle surprend dans ses paroles une misérable pensée de libertinage, complètent merveilleusement le dévouement de cette belle âme.

Quand l'adultère se consomme, il est devenu nécessaire. La résistance est épuisée. Valentine est seule et sans défense. Tout lui manque à la fois : il faut qu'elle choisisse entre mourir et se donner; elle se livre à Bénédict. C'est un dénoûment bien amené, mais qui, à mon avis, contredit formellement l'épigraphe du livre. Tant que dure le combat, il y a, je l'avoue, du courage dans la défense de Valentine; mais, quand elle capitule, la défense est devenue impossible. Elle a résisté dans sa faiblesse; mais il n'est pas juste de dire qu'elle succombe dans sa force, à moins qu'on n'appelle du nom de force la sécurité mensongère d'un cœur qui croit avoir tué la passion, parce qu'il a longtemps lutté contre elle. C'est une erreur à mon avis; car après plusieurs engagements l'énergie s'émousse, et plus d'une femme s'est rendue d'épuisement et de fatigue.

Je n'attache pas grande importance à la mort de Bénédict. C'est une mort vulgaire; mais comme elle vient vite, bien qu'elle soit quelque peu mélodramatique, cela ne vaut pas la peine de blâmer. L'aveu de Louise à Valentine est terrible et d'un bel effet.

Je préfère *Indiana* et *Valentine* aux livres de miss Burney ou de madame de Tencin. Je les trouve, sous le rapport poétique, supérieures à *Corinne* et à *Delphine;* car les deux romans de madame de Staël ressemblent trop souvent à l'enseignement universitaire, ou à l'improvisation d'un salon de beaux esprits. Les parties paisibles d'*Indiana* et de *Valentine* peuvent se comparer aux meilleures pages d'*Eugène de Rothelin* et d'*Adèle de Sénange :* c'est la même éloquence de cœur, la même puissance et la même simplicité d'expression. Sans doute la pratique et l'étude pourront révéler à l'auteur d'*Indiana* et de *Valentine,* des ressources qu'il ignore aujourd'hui. Mais le perfectionnement artificiel de son talent vaudra-t-il ses hardiesses ignorantes?

1832.

LÉLIA.

Lélia n'est pas le récit ingénieux d'une aventure,

ou le développement dramatique d'une passion : c'est la pensée du siècle sur lui-même, c'est la plainte d'une société à l'agonie, qui, après avoir nié Dieu et la vérité, après avoir déserté les églises et les écoles, se prend au cœur et lui dit que ses rêves sont des folies.

Il ne faut donc chercher dans *Lélia* ni les épisodes qui excitent la curiosité, ni les traits de réalité que chacun retrouve dans sa vie personnelle. Tous les personnages sont des symboles philosophiques, et représentent, sous une forme idéale, un sentiment particulier, développé isolément, à l'exclusion des sentiments qui pourraient le contrarier, le rétrécir, en diminuer l'éclat et la portée.

Lélia signifie l'incrédulité du cœur, née de l'amour trompé. Elle n'a aimé qu'une fois dans sa vie, mais elle s'est livrée àcette première passion avec un abandon sans réserve ; elle a aimé vaillamment; elle a placé, sur l'homme qu'elle avait préféré, toutes ses forces et toutes ses facultés ; elle ne lui a refusé aucune des joies qu'il souhaitait ; elle n'a reculé devant aucune souffrance ; elle s'est résignée sans murmure à l'égoïsme du plaisir qu'elle ne pouvait partager ; elle ne s'est pas révoltée contre les extases voluptueuses où son âme ne pouvait atteindre ; elle a espéré courageusement que l'homme à qui elle se dévouait lui tiendrait compte de sa persévérance et de ses sacrifices. Longtemps elle a cru que le cœur qu'elle avait divinisé se con-

fierait en elle et ne se méprendrait pas sur la nature de ses résistances. En confessant naïvement l'inhabileté de ses sens, elle s'est dit que sa franchise allait resserrer les liens de cet amour sans volupté pour elle, mais plein d'ivresse pour l'homme de son choix. Elle s'est trompée. D'abord il a flétri du nom de pudeur hypocrite sa froideur et son indifférence. Honteux de l'impuissance de ses caresses, il a bientôt tremblé devant ce perpétuel dévouement qui le menaçait d'une reconnaissance infinie, d'une vénération éternelle. Il s'est recueilli en lui-même, et s'est dit : « Arrêtons-nous tandis « qu'il en est temps encore : cette femme ne peut « m'aimer comme je le veux ; rien ne l'attache à « moi que l'entêtement et l'orgueil du sacrifice. « Chaque fois qu'elle se débat dans mes bras, « qu'elle frémit sous mes étreintes ardentes, je « crois lire dans ses yeux le dédain et le mépris de « ma nature grossière. Elle semble se complaire « dans son immuable supériorité ; elle me livre sa « beauté, et n'accepte pas en échange des joies pa- « reilles aux miennes ; elle ne peut descendre jus- « qu'à être ma maîtresse, voudrait-elle s'élever jus- « qu'à être mon Dieu ? serai-je assez imprudent « pour me soumettre au despotisme de sa vanité ? « essayons plutôt, une fois encore, d'éveiller ses « sens engourdis. »

Et comme il n'a pas réussi, il est arrivé que les désirs de Lélia, ne rencontrant dans la réalité rien

qui pût les éteindre, ont été s'exaltant, s'exaspérant tous les jours. Alors elle s'est follement aventurée jusqu'à provoquer les caresses qu'elle avait d'abord repoussées, jusqu'à prodiguer les baisers que d'abord elle n'accordait qu'à regret. Lélia, chaste et contenue, a pris l'ardeur dévorante de son âme pour l'effronterie lascive des sens qui lui manquaient; c'était jouer son amour sur un dernier coup de dé. Elle a perdu; et dès ce jour, il n'a plus été en son pouvoir de continuer le sacrifice qui faisait son orgueil et son bonheur. Mais son amour s'est dénoué sans lutte, sans tortures; elle s'est détachée de l'homme à qui elle s'était donnée, comme un fruit mûr se détache de la branche : elle avait fini son épreuve; elle n'avait plus, elle le croyait du moins, rien à apprendre, rien à espérer : elle s'est résignée.

Une fois trompée, sans vouloir renouveler l'expérience, elle prononce sur les passions humaines l'anathème des vieillards; elle croit que tous les hommes sont pareils à celui qu'elle a aimé; elle se dit que l'égoïsme est une loi inviolable et constante, et préside sans relâche à toutes les promesses, à tous les serments. Tout le caractère de Lélia repose sur ce premier désappointement de ses légitimes espérances : elle n'aperçoit plus dans la vie qu'un douloureux pèlerinage vers un but obscur, impénétrable; elle n'a plus qu'une seule conviction, le mépris; qu'une seule joie, l'ironie.

Mais le mépris se trompe quand il entrevoit dans la perpétuelle négation des joies qui s'agitent autour de lui, l'inaltérable repos.

Mais l'ironie elle-même, si ardente et si hautaine dans ses premiers engagements avec la confiance et la crédulité, ne tarde pas à rougir de la mesquinerie de ses plaisirs : son œil s'effraye en plongeant dans cette coupe qu'elle croyait pleine, et qui se tarit si vite.

Le mépris et l'ironie de Lélia ont le sort que la raison pouvait prévoir : ils s'épuisent et s'appauvrissent; ils ne tombent pas sans retour, mais ils chancellent et ne défendent plus, contre les dangers d'une séduction nouvelle, l'âme imprudente qui les vénérait comme des remparts inexpugnables.

Lélia se croyait sûre de son indifférence : elle avait connu l'égoïsme et le défiait hardiment. En face d'un dévouement sincère, d'une complète abnégation, d'un renoncement généreux, d'une adoration fervente et soumise, tous ses plans de bataille deviennent inutiles. Elle a beau faire, elle ne peut chasser de son cœur la compassion pour la souffrance; elle ne peut demeurer sans pitié pour ces douleurs qu'elle ignorait. Elle avait gémi sous l'empire absolu d'un maître, qui absorbait la vie de son esclave ; quand elle voit une âme jeune et confiante qui demande à obéir, à se dévouer, qui offre en holocauste sur l'autel du malheur son

avenir tout entier, qui jure de gravir avec elle les sentiers escarpés où il lui plaira de marcher, Lélia commence à croire qu'elle a peut-être prononcé un anathème injuste et impie.

Un jour elle espère qu'elle pourra aimer, et que Dieu viendra en aide à son impuissance ; elle pleure sur le front d'un homme agenouillé, elle essuie avec ses cheveux les larmes qui se mêlent aux baisers ; elle prie avec ferveur, elle implore l'avarice du ciel pour la tiédeur de son sang : le ciel refuse de l'entendre ; elle repousse les caresses qu'elle avait appelées, et se réfugie de nouveau dans la résignation.

Sténio débute dans la vie. Son âme s'est nourrie assidûment d'espérance et de poésie ; il croit à l'amour, au bonheur, à la sincérité des promesses, à l'inviolable sainteté des serments ; il remercie Dieu de sa naissance ; il se glorifie dans sa jeunesse et sa beauté ; il prend possession du monde où il vient d'entrer, comme si ce monde était à lui ; il salue le soleil et les étoiles, comme des lampes suspendues à la voûte d'un palais qui lui appartient ; il sent en lui-même la puissance d'aimer, de donner le bonheur, et son âme impatiente déborde en hymnes et en cantiques.

Quand il rencontre sur sa route une femme belle et grave, il ne s'inquiète pas de savoir pourquoi son œil est calme, pourquoi sa démarche est lente et mesurée, pourquoi sa lèvre prononce toutes les

paroles sans frémissement : il la voit triste et veut la consoler. Elle semble tour à tour défier et redouter l'attention ; elle parle tantôt comme si elle voulait dérouler publiquement toutes les pages de sa conscience, tantôt comme si elle voulait soustraire à la curiosité jalouse toutes les espérances de son cœur, toutes les vanités de sa pensée; alors il tombe dans un étonnement profond, dans une frayeur infinie.

D'une voix entrecoupée par les sanglots il interroge ce cœur mystérieux; il a hâte de savoir si elle est en communion avec l'enfer ou avec le ciel, s'il doit la bénir comme l'envoyée de Dieu, ou fuir sa trace comme celle d'un esprit de ténèbres. Pourquoi, s'écrie-t-il, pourquoi n'avez-vous pas prié hier avec nous, pourquoi vos lèvres sont-elles demeurées muettes tandis que les saints cantiques montaient vers le Seigneur? Pourquoi êtes-vous demeurée debout, tandis que nos fronts étaient courbés dans la poussière? Il ne sait pas que le malheur nie Dieu pour ne pas le maudire.

Pourtant, à force de soumission et de constance, il ébranle enfin la porte du sanctuaire jusque-là fermée à ses prières; il surprend dans les yeux qu'il vénère à l'égal de la Divinité un sourire moins triste et plus indulgent; il sent sa main frémir sous une timide étreinte, il croit que le marbre va s'animer sous ses baisers. Déjà ivre d'orgueil et de joie, il remercie Dieu de l'avoir choisi pour le rajeunisse-

ment d'une âme grande et désolée. Fier de la mission qu'il va remplir, il oublie toute sa vie passée, pleine de néant et de misère : il croit entrer dans la durée. Aveugle ! insensé ! qui regarde le ciel, et n'aperçoit pas l'abîme ouvert sous ses pieds ! il s'évanouit aux genoux d'une maîtresse adorée, la tête enveloppée dans les tresses parfumées de sa chevelure, le front brûlant de ses chastes caresses, et se réveille dans les bras d'une courtisane. Il avait aspiré l'âme de sa bien-aimée, et voici qu'il sent sur sa bouche l'haleine impure d'une femme qui a passé un bail avec le plaisir.

Sténio ne résiste pas à cette cruelle épreuve : il s'était élevé trop haut pour ne pas faire une chute mortelle. Après avoir plané si longtemps dans les régions éthérées de la divine espérance, il ne peut vivre impunément dans l'atmosphère des passions humaines. Puisque Dieu lui refuse la gloire de consoler le malheur, puisqu'il n'a pas donné à sa voix l'accent qui devait convaincre l'incrédulité, que faire désormais sur la terre ? quelle femme pourrait-il aimer, puisqu'il n'a pas su fléchir et amener à lui celle qu'il avait choisie comme la plus belle et la plus grande ?

Sténio se résout à tuer son âme pour oublier le ciel où il n'a pu monter. Il éteint une à une toutes les illusions de sa jeunesse ; il achète pour sa couche embaumée les plus illustres naissances, les pudeurs les plus rebelles, les vertus les plus obstinées ; il

s'acharne au plaisir et à l'avilissement. Quand sa raison se réveille et hasarde une remontrance, il s'enivre et impose silence à sa raison.

Un jour il s'aperçoit que ses sens sont morts pour le plaisir comme son âme est morte pour l'amour. Sa vie est finie, son génie s'éteint, sa lyre se brise; l'idée même d'un Dieu vengeur ne peut plus l'enchaîner sur la terre : Sténio se tue.

Mais pourquoi a-t-il perdu courage après une première épreuve? pourquoi n'a-t-il pas aimé une femme plus jeune et plus confiante? pourquoi n'a-t-il pas offert son dévouement et sa soumission à une âme encore naïve qui n'aurait pas eu de secret à cacher, qui lui aurait livré sans réserve tous les trésors de sa conscience, qui aurait mis sous ses yeux sa vie tout entière? C'est que les choix du cœur ne se prescrivent pas; c'est que la discrétion d'une âme préférée vaut mieux encore que les épanchements d'une âme vulgaire.

Trenmor a connu la plus terrible de toutes les passions : le jeu. Il avait en lui-même une puissance de génie et de volonté capable de réaliser les plus grandes pensées, les plus gigantesques entreprises. S'il eût été placé de façon à employer légitimement ses facultés éminentes, il aurait pu gouverner les peuples, changer les lois, ébranler les trônes ou les raffermir, travailler à l'éducation des sociétés, marquer toutes ses journées par un acte de sagesse ou de force; mais parmi les ambitions qui se trou-

vaient à sa portée, il ne s'en est pas rencontré une seule qu'il jugeât digne de convoitise et de fidélité, pas une à laquelle il voulût engager sa vie. Il a choisi le jeu comme un défi perpétuel porté à la destinée. Les travaux de la pensée, les inspirations et les extases de la fantaisie pouvaient n'exciter parmi la foule qu'une sympathie incertaine et passagère. A quoi bon risquer sa puissance pour un salaire aussi douteux? à quoi bon aventurer pour cette capricieuse récompense tous les trésors de son énergie? Trenmor a préféré le jeu pour ses émotions qui vieillissent l'homme en deux nuits plus que l'amour et l'ambition en dix années de triomphes et d'angoisses. Il a vu l'or ruisseler sous ses doigts en flots abondants; il s'est vu riche à pouvoir acheter des nations, et le lendemain il n'avait pas un lit où poser sa tête, pas une table où s'asseoir.

Il a volé, il a été au bagne, il a souffert, il a porté courageusement la peine de son crime; il s'est purifié par l'expiation; il s'est réhabilité par la torture. En traversant la honte, en épuisant l'infamie, il s'est renouvelé, il a dépouillé lambeau par lambeau tous les restes du vieil homme; il s'est élevé jusqu'à l'auguste résignation du sage: le joueur est devenu Socrate. Les passions ne lui sont plus qu'un enseignement lumineux dont il éclaire tous les jours le sanctuaire de sa pensée. Il a touché le port, il se repose et regarde paisiblement les vagues

mugissantes qui viennent mourir à ses pieds.

Magnus est une nature infirme et boiteuse capable d'abnégation et d'enthousiasme : crédule, superstitieux, il demande à la prière la force et l'énergie, que la volonté seule peut donner. Il sent que sa destinée isolée, douloureuse trouverait dans l'amour une consolation et une espérance. Il révère la beauté comme l'œuvre de Dieu. Il comprend qu'une sainte affection, un dévouement illimité pourrait le régénérer, lui donner du courage; mais il entrevoit confusément que la femme, en le soumettant à ses caprices, le détournerait des voies divines. Il croit, et comme il se sent faible, comme il n'espère pas dompter et ramener à ses convictions le scepticisme railleur de celle qui, par un regard, lui a révélé toute sa puissance et tous ses doutes, il fuit devant le danger, il se retire du monde pour ne pas y périr.

Il se confie dans la solitude pour guérir les plaies de son cœur. Il creuse le marbre avec ses genoux, il appelle Dieu à son aide pour terrasser l'ennemi, pour triompher de Satan. La solitude ne lui est pas bonne : au lieu de raffermir et de fortifier son esprit, elle égare ses facultés en les exaltant. Son imagination malade et furieuse peuple ses nuits de fantômes menaçants. L'insomnie et le jeûne courbent son front vers la terre et blanchissent ses cheveux. Ses tempes se creusent et son sang ne se refroidit pas : il devient fou.

Pulchérie, dont le caractère ne se dément pas un seul instant durant le cours entier du poëme, signifie le bonheur des sens, le plaisir matériel élevé à sa plus haute puissance, l'énergie harmonieuse de l'organisation la plus complète, la plus capable de résister à la vie extérieure. C'est le corps sans l'âme. Son rôle est purement passif. Elle assiste à l'action plutôt qu'elle n'y participe ; mais c'est un type logique et vrai.

Puisque chacun des types qui s'appellent Lélia, Sténio, Trenmor, Magnus, Pulchérie, représente individuellement une idée philosophique, il est naturel que l'action engagée entre ces divers personnages obéisse à des lois particulières, émanées du principe même qui a présidé à la création de ces types. Comme pas un des acteurs n'est emprunté immédiatement à la vie réelle, on n'a pas lieu de s'étonner si le poëte les met aux prises d'une façon absolue sans tenir un compte bien scrupuleux des conditions ordinaires de l'espace et du temps. Ce qu'on a le droit d'exiger, c'est que chacun des types demeure fidèle à son origine, à sa mission; c'est qu'il n'abandonne pas la route qui lui est tracée par la nature même de ses facultés.

Or, dans *Lélia* ce droit n'a pas été méconnu.

Dans le premier acte de cette tragédie, car je ne puis nommer autrement le poëme que j'ai sous les yeux, Sténio et Lélia entament franchement la lutte qui doit aboutir à la chute de l'un des deux.

Sténio espère et se confie. Lélia ne croit plus, et prend en pitié tous ceux qui persévèrent. Aux questions pressantes de Sténio, elle répond d'abord par un silence indulgent. Elle ménage la lumière à ses yeux ignorants. Puis, peu à peu, elle soulève un coin du voile. Après quelques révélations incomplètes et craintives, à mesure que son âme s'irrite et s'afflige de n'être pas devinée, sa main s'enhardit et projette sur le visage étonné de Sténio des gerbes d'une lumière éblouissante. Sténio commence à soupçonner la profondeur de l'abîme qu'il a voulu sonder. Chacun des deux caractères se dessine avec une impitoyable précision. Au bout d'une heure il est déjà impossible de ne pas pressentir que l'une de ces deux idées doit absorber et anéantir l'autre.

Sans doute l'esprit ne se refuse pas à concevoir le duel idéal de ces deux types. Il est permis à la réflexion de se figurer le combat invisible de ces deux principes opposés, de compter les coups qu'ils se portent, de les voir chanceler et fléchir, de prophétiser le triomphe ou la défaite; mais la lutte ainsi simplifiée ne suffirait probablement pas à l'expression complète de la pensée poétique. Placé entre Lélia et Sténio, Trenmor semble destiné à l'interprétation de l'espérance et de l'incrédulité. Il retrouve l'une dans ses souvenirs, et l'autre dans sa conscience. Il s'est confié comme Sténio, il se défie comme Lélia. En prenant la main des

deux adversaires, on croirait qu'il n'a qu'à parler pour les réunir.

Pourtant il n'en est rien. Trenmor sert à l'explication de Lélia et de Sténio, mais il n'affaiblit et n'efface aucun de leurs traits. Sa parole majestueuse et sereine force l'incrédulité à l'indulgence, et l'espérance au respect. Mais sa biographie, racontée à Sténio par Lélia, loin d'entamer l'individualité du narrateur, devient au contraire une occasion de franchise, de sincérité. En justifiant son amitié pour Trenmor, Lélia éclaire d'un jour sûr et progressif tous les secrets de son caractère.

Sous ce rapport, on ne saurait trop louer l'utilité dramatique de Trenmor. Sans lui, Sténio ignorerait éternellement la prédilection maladive de Lélia pour la force, même égoïste et criminelle, et son mépris pour les facultés secondaires, quelle que soit d'ailleurs la légitime régularité de leur développement.

Quand Trenmor a complété pour nous la physionomie intellectuelle de Lélia, Pulchérie paraît sur la scène, et l'entretien des deux sœurs nous apprend tout ce qu'il y a d'angoisses dans cette organisation mutilée, harcelée sans relâche par des dédésirs infinis, humiliée à toute heure par l'impuissance de ses facultés.

Lélia ne s'indigne pas contre l'impudicité de Pulchérie, dont elle accepte la nature comme irrésistible, dont elle envie les ressources infinies. Elle

proclame la pauvreté de ses joies, le néant de ses rêves; mais elle ne songe pas un seul instant à se placer au-dessus de Pulchérie. Sans pouvoir descendre jusqu'à elle, elle la croit cependant au-dessus de son mépris.

Ainsi Trenmor et Pulchérie sont placés près de Lélia, comme deux splendides candélabres : ils promènent sur son visage des lueurs éblouissantes et durables. Ils ne laissent inaperçu aucun trait de sa figure. Le sage nous enseigne la pensée de cette âme solitaire; la courtisane offre à nos yeux le cœur qui se dévore, le cerveau qui s'épuise en aspirations sans cesse renaissantes.

Sténio, fier de sa jeunesse et de la sincérité de son dévouement, persiste dans son entreprise. Il veut dompter Lélia ; il veut assouplir cette incrédulité rebelle. Au milieu de la folie bruyante d'une fête, il la suit et se trouve seul avec elle. Il espère qu'elle va enfin se livrer. Le drame est arrivé à sa péripétie. Mais Lélia, telle que nous la connaissons par Trenmor et Pulchérie, ne peut appartenir à Sténio. Par les sens qu'elle n'a pas, elle est moins qu'une femme; par l'élévation absolue de ses idées, elle est plus qu'un homme. Elle ne peut pas se résigner au plaisir. Elle prolonge l'illusion de Sténio avec une générosité stoïque, et cède sa place à Pulchérie. Sténio croit toucher au bonheur, il croit réaliser ses rêves enivrés; mais tandis qu'il promène sur la femme qui a dormi dans ses bras un

regard curieux et reconnaissant, il entend le chant mélodieux de Lélia qui retentit sous ses fenêtres : il s'est souillé à la réalité.

Je ne crois pas qu'on puisse nier la marche dramatique de cette fable ; jusqu'ici, on le voit, chacun des types est demeuré fidèle à son origine. Les idées ont été s'agrandissant, s'éclaircissant de plus en plus. Il faut maintenant que l'évolution s'achève, il faut que la volonté divine dénoue le nœud qu'elle a noué.

C'est-à-dire, qu'il doit y avoir dans la fin de chaque personnage un sens aussi pur, aussi net que dans le rôle même qu'il a joué ; c'est-à-dire, que pas un d'entre eux ne doit disparaître sans que ses dernières paroles résolvent l'énigme de sa vie.

Or, la conclusion de Lélia ne laisse pas dans la nuit une seule partie du problème.

Magnus, qui jusqu'à présent ne s'est pas mêlé activement à la tragédie, puisqu'en apparence il n'a servi qu'à sauver Lélia des ruines de l'abbaye où elle s'était réfugiée, Magnus reparaît au cinquième acte, courbé sous une caducité précoce, chauve avant l'âge, brisé par la continence et la dévotion. Il a cherché un asile contre les passions humaines, dans un couvent de camaldules ; Sténio, conduit par Trenmor, qui l'a surpris dans l'épuisement d'une orgie, Sténio interroge Magnus sur le fruit de ses austérités. Le moine effrayé répond au désespoir par le doute. Sténio, convaincu sans re-

tour de l'impuissance et de la folie des désirs humains, retourne à Dieu pour lui demander raison de sa raillerie.

Lélia s'agenouille sur le corps de Sténio, dépose un baiser sur ses lèvres, avoue son amour et justifie sa rigueur. Elle n'a pas voulu être à Sténio, parce qu'elle a respecté en lui la pureté idéale que le plaisir devait troubler; elle a repoussé ses caresses pour lui apprendre à distinguer le bonheur de la volupté.

Magnus, dont la raison est égarée par un sacrifice au-dessus de ses forces, donne la mort à Lélia, et Trenmor vient méditer sur le double châtiment de l'espérance aveugle, et de l'incrédulité hautaine.

Il me semble que ce dénoûment réalise pleinement l'attente du lecteur, et respecte les types conçus par le poëte.

Quant à la philosophie qui se mêle à la trame du récit, aux monologues de Lélia et de Sténio, si elle n'emprunte pas toujours la forme la plus précise, les images qu'elle appelle à son aide ont quelque chose de saisissant qui étonne d'abord, mais qui sert merveilleusement au relief des idées.

Il y a dans *Lélia* deux morceaux qui se distinguent entre tous, par la vigueur et la portée : l'un, placé dans la bouche de Lélia, sur l'avénement et la chute des religions; l'autre, dans la bouche de

Sténio, sur la destinée de don Juan, et sur la leçon qu'on en peut tirer.

Quand Lélia analyse, une à une, toutes les idées amères et décourageantes qui ont traversé son âme dans la solitude, elle commente admirablement une parole de François Bacon : Un peu de philosophie mène au doute, une philosophie plus profonde ramène à Dieu. Elle raconte ses études, les consolations et les croyances qu'elle y a puisées ; comment, à mesure qu'elle est devenue plus savante, elle est devenue en même temps plus sainte, plus religieuse. Ce qu'elle dit sur l'analogie probable des conquérants, des législateurs et des prophètes dans les desseins providentiels, est d'une vérité lumineuse. J'ai surtout remarqué un magnifique tableau du christianisme.

L'apostrophe de Sténio à don Juan, qu'il a pris pour modèle et pour maître, réfute éloquemment les hymnes adressés au héros de Mozart et de Byron. Sténio, près de mourir, comprend clairement que la débauche n'est qu'un défi insensé, que l'inconstance préméditée mérite les châtiments les plus terribles, et que le libertin qui croit à l'impunité de ses trahisons, n'est qu'un lâche et un aveugle.

Si, après avoir achevé la lecture de Lélia, on vient à se demander la signification de ce poëme mystérieux, on s'écrie avec effroi : Bienheureux ceux qui ne savent pas ! bienheureux ceux qui se

confient et qui espèrent, qui n'aperçoivent pas toutes les misères de leur nature, toutes les plaies honteuses de leur cœur !

Et pourtant il vaut mieux savoir, il vaut mieux sonder les blessures. Car ceux qui ne savent pas sont des enfants dignes de compassion. Quand ils tombent au piége qu'ils n'ont pas aperçu, il faut les plaindre et leur tendre la main. Il faut les aider à se relever, les tirer de l'abîme, les consoler et leur montrer la route. L'ignorance dont ils sont punis a fait longtemps leur vie meilleure et plus douce. Ils ont marché n'apercevant au ciel aucun nuage, ils ont cru à l'éternelle sérénité de l'atmosphère où ils respiraient. L'orage les a surpris, et ils se sont prosternés pour implorer la puissance divine. Pour que leur prière soit exaucée, pour qu'ils méritent, par leur patience et leur résignation, le secours de la bonté céleste, ils ont besoin d'abord d'une âme fraternelle, plus savante et plus sûre d'elle-même, façonnée au malheur, qui les éclaire et les guide.

Ceux qui ont vécu, qui ont subi les tempêtes et compté les écueils, et qui pourtant se hasardent résolûment sur les mers où ils ont échoué, appellent sur eux-mêmes le dédain et la raillerie, s'ils désespèrent après un nouveau naufrage, l'admiration et l'enthousiasme, s'ils affrontent hardiment le danger, s'ils se laissent meurtrir sans pleurer, s'ils voient couler leur sang et se déchirer leurs membres sans blasphémer.

Si, dans l'égarement de leur vanité, ils ont cru que les vents épargneraient leur navire, et se tairaient pour ne pas déranger leur voyage, ils sont fous, et notre pitié ne peut les atteindre. S'ils ont compté sur leur prudence pour défier le péril et dompter les flots obstinés, nos sarcasmes ne peuvent descendre jusqu'à eux pour les frapper.

Mais il y a des âmes énergiques pour qui la douleur est une excitation nécessaire; il y a des caractères prédestinés qui ne peuvent se passer des émotions d'une lutte perpétuelle, qui n'auraient pas le courage de continuer à vivre, si toutes leurs journées étaient pareilles, si leurs pas ne s'imprimaient que dans un sentier frayé. Il semble à ces caractères que le repos et l'uniformité dans le bonheur soient une lâcheté digne de mépris. Je ne sais pas si Dieu leur tiendra compte de cette ardeur dévorante; je ne sais pas si l'éternelle sagesse ne jugera pas comme la sagesse humaine que cet emploi de la force morale, loin d'être une magnificence imposante, n'est qu'une prodigalité insensée. Quoi qu'il arrive, ils offrent en expiation de leurs fautes les tortures, les angoisses de leurs insomnies. Pour les condamner, il faudrait ne pas les connaître. Pour leur faire l'aumône d'une parole compatissante, il faudrait ignorer que depuis longtemps ils se sont placés au-dessus de l'approbation aussi bien que du dédain.

On reprochera sans doute à plusieurs chapitres

de *Lélia* la diffusion et la prolixité ; on dira que chaque personnage, au lieu de parler pour son interlocuteur, a souvent l'air de parler pour lui-même. On prouvera, sans trop de peine, que l'action se brise fréquemment. Je ne crois pas qu'il soit utile de disputer des accusations de cette nature. Il faut plaindre ceux qui cherchent partout une distraction : en pareil cas la colère serait folie.

Après *Indiana* et *Valentine, Lélia* est-elle un progrès ? y a-t-il dans ce troisième livre des qualités plus éminentes et plus solides que dans les deux premiers ? l'auteur a-t-il révélé dans sa manière des ressources inattendues ? Je pense très-sincèrement que *Lélia* est un poëme d'une plus haute portée, d'une conception plus hardie que les deux poëmes précédents. Je ne lui prédis pas le même genre de popularité ; mais qu'importe ? Si la foule n'applaudit pas d'abord, parce qu'elle aura besoin d'être initiée, elle suivra docilement, et ne sera pas avare de louanges, lorsqu'elle aura vu les esprits délicats se railler autour de *Lélia*.

D'ailleurs, il y a dans *Lélia* bien des pages d'une psychologie naïve, qui, pour être comprises, se passent très-bien du secours de l'érudition et de l'étude. Les femmes surtout, qui excellent dans l'observation et l'analyse des sentiments, ne consulteront pas, pour décider leurs sympathies, les systèmes littéraires ou philosophiques. Elles noteront

d'une main attentive toutes les pages où elles auront trouvé l'expression et le souvenir de leur vie passée, le tableau de leurs souffrances. Elles auront des larmes pour l'impuissance qui se proclame, et qui révèle toutes ses misères. Elles s'étonneront d'abord de la hardiesse de l'aveu; quelques-unes rougiront d'avoir été devinées, et seront presque irritées de l'indiscrétion ; mais, rentrées en elles-mêmes, elles verront dans *Lélia* plutôt une apologie qu'une accusation.

1833.

JACQUES.

Jacques, Fernande, Octave et Sylvia rappellent tout au plus par de lointaines analogies les précédentes créations de l'auteur. Comme dans *Indiana* et dans *Valentine*, les caractères et l'action se distinguent par une réalité spontanée ; comme dans *Lélia*, l'idéal est si habilement mêlé au dialogue, aux descriptions, à la fable elle-même, que la pensée du lecteur chemine, sans fatigue et sans secousse, de l'émotion à la rêverie, de l'enthousiasme à la curiosité.

Jacques a été soldat : il s'est de bonne heure initié à la souffrance, à la résignation. Il a trente-cinq ans, et son cœur a traversé déjà bien des

épreuves douloureuses. Il ne s'est pas dit comme les stoïques : la sagesse repose tout entière sur le silence des passions; la paix et le bonheur n'appartiennent qu'à la réflexion austère et désintéressée. Il a vu dans chacune de ses illusions évanouies un enseignement impitoyable ; mais il ne s'est pas découragé. Déçu dans ses espérances d'amour et de fidélité, il n'a pas renoncé à aimer ; il s'est remis à la tâche, il a recommencé la lutte comme un athlète hardi ; il a regardé d'un œil serein et paisible le sang qui ruisselait de ses blessures ; il a senti l'air frais et cuisant se glisser dans les profondeurs de ses plaies furieuses, mais il s'est confié en lui-même ; il n'a pas fléchi avant l'heure ; et quand la cicatrice, lente à se fermer, a mis un terme à la souffrance, il ne s'est pas tourné vers ses souvenirs pour se conseiller la lâcheté. Il a compris que le devoir est d'agir ; pour lui, la sagesse suprême, la plus haute dignité, la consécration, c'est le dévouement poussé à ses dernières limites.

Il a aimé plusieurs fois, et plusieurs fois il a été trompé ; il ne croit plus à l'éternelle durée des affections humaines ; mais il rougirait de lui-même, s'il abandonnait la partie. Il a promené autour de lui un regard curieux ; il a compté les ambitions tumultueuses qui s'agitaient au sein de la foule et tentaient de la dominer ; il a suivi sans trouble et sans jalousie l'avénement et la chute des noms qui

se disaient illustres ; et il n'a pas voulu d'une pareille destinée. Il s'est mêlé aux esprits ardents qui ne vivent que pour la vérité ; il s'est complu quelque temps dans le spectacle de leurs pieuses extases ; il n'a pu se défendre d'une sympathie généreuse pour leurs projets d'enseignement et de réforme, mais il a compris que la vie tout entière n'est pas dans l'étude, et il a reculé devant l'oisiveté du cœur.

Il veut encore aimer, il aimera, quoi qu'il arrive. Il se consultera longtemps avant de s'engager ; il ne prendra pas pour un entraînement sérieux, pour une passion irrésistible, le charme d'une beauté passagère, d'un regard humide et voilé, les tresses blondes et soyeuses jetées sur l'épaule comme un manteau. S'il doit encore aimer, il saura pourquoi ; il ne cédera pas imprudemment à l'ivresse des sens ; il ne se mettra pas à la poursuite du plaisir, il cherchera le bonheur.

Mais Jacques peut-il être heureux ? Est-il possible d'aimer sans croire à l'éternité de l'amour ? Prévoir la fin d'une affection naissante, n'est-ce pas désespérer ? N'y a-t-il pas dans cette sagesse austère et résignée quelque chose qui repousse l'amour au lieu de l'attirer ? Cette lumière éblouissante et pure qui projette ses rayons dans les profondeurs de l'âme, n'est-elle pas trop ardente pour la séve d'une passion dévouée ? Qui tentera de résoudre ces énigmes obscures ? Quelle raison, assez sûre d'elle-

même, osera s'engager dans le dédale de ces questions impénétrables? Est-ce que Dieu nous aurait défendu de savoir et d'aimer tout à la fois? Est-ce qu'il faut tuer le cœur pour vivifier l'intelligence? ou bien faut-il imposer silence à la pensée et museler sa curiosité, pour aimer librement, sans prévoyance et sans crainte? Faut-il ignorer les mers pour affronter la tempête? faut-il compter les écueils pour ne pas quitter la plage?

Ce n'est pas moi qui dénouerai ce nœud inextricable, ce n'est pas moi qui mettrai d'accord le cœur et la pensée, ce n'est pas moi qui réconcilierai la prévoyance et l'entraînement. Non : dans les douleurs auxquelles j'ai assisté, dans les récits éplorés que j'ai entendus, dans les larmes que j'ai vues couler, je n'ai pas appris le secret de la sagesse heureuse.

Mais le poëte a le droit de franchir les doutes du philosophe : quand la réflexion hésite, l'invention peut passer outre. Ainsi a fait George Sand. Il a mis au cœur de Jacques une soif insatiable d'amour, et dans sa pensée une prévoyance paisible et sereine. Il lui a donné le courage qui marche au-devant du danger, comme s'il l'ignorait, et la science qui devrait lui conseiller le repos.

Ainsi posé, le caractère de Jacques est une création grande et singulière ; quel que soit le drame où il s'engage, un tel acteur ne peut manquer d'exciter un intérêt sérieux. Il sait, il aime, il pré-

voit ; au jour du malheur que fera-t-il ? aura-t-il le droit de se réfugier dans la colère et la vengeance? pourra-t-il, sans se dégrader, démentir par l'étonnement la sécurité de sa pensée ?

Fernande a seize ans. Elle s'éveille à la vie, crédule et confiante, pleine de grâce et de puérilité. Sa rêverie ingénue ne va pas au delà du bonheur. Elle croit aux amours éternelles, à la sérénité permanente des affections, à la fidélité joyeuse. Elle n'entrevoit dans l'avenir qu'une fête perpétuelle ; sa voix, comme celle des oiseaux sous la feuillée, ne s'élève que pour remercier Dieu et le glorifier dans sa reconnaissance.

Ses premières années n'ont été troublées par aucun enseignement prématuré. Son âme impatiente n'a pas devancé les jours inconnus. Elle ignore les brûlantes insomnies ; elle a dormi innocente et pure sans jamais demander à Dieu de changer sa destinée. Ses jours harmonieux et pareils ont passé sans bruit et sans murmure comme l'eau d'une source vive sur la grève et la mousse.

Heureuse et fière entre toutes les filles de son âge, elle attend l'amour pour s'épanouir, comme la fleur de la prairie attend le soleil et la rosée ; sa beauté grandit sans regret et sans colère ; son œil se voile et sa joue se colore, mais ses larmes et sa rougeur ignorent le chagrin et la honte. Elle frémit sous le vent qui agite ses cheveux, sa lèvre frissonne et pâlit comme sous un baiser ; mais quand l'air

s'apaise, quand les feuilles se reposent, Fernande s'étonne de son émotion, et ne cherche pas dans l'avenir le secret de cette inquiétude passagère.

Elle n'a pas dépravé son âme au récit des passions égoïstes ; elle n'a pas maudit la societé qu'elle ignore ; elle n'a pas appris, dans ses lectures clandestines, à défier le monde, à le mépriser ; elle ne s'est pas imposé, comme un point d'honneur, l'isolement et la lutte. C'est à peine si elle conçoit le courage, tant elle est loin de prévoir la douleur ; la jactance, qui court au-devant du danger, étonnerait sa candeur sans éveiller son envie.

Elle acceptera l'amour comme un bienfait ; elle ouvrira son cœur, parce qu'elle a besoin de se confier. Elle révélera sans confusion et sans crainte tous les secrets de sa pensée. Elle se sent faible et née pour l'obéissance ; le jour où elle rencontrera une âme plus forte que la sienne, un caractère plus aguerri, une intelligence plus large et plus sûre d'elle-même, elle s'inclinera comme devant un maître attendu depuis longtemps ; elle remettra entre ses mains le fardeau de sa destinée, et dans sa joie naïve, elle n'ira pas jusqu'à prévoir l'heure de la révolte et de la désertion.

Elle ne sait pas que l'amour sans discernement est une imprudence désastreuse, qu'il faut choisir avant de s'engager. Pauvre chère enfant, elle aimera de toute son âme ; elle se livrera tout entière et prononcera les plus terribles serments,

comme s'il ne s'agissait que du soir et du lendemain.

Elle croit qu'un seul amour épuisera toute la séve de son âme, et qu'un pareil bonheur ne se recommence pas. Elle n'a pas deviné, dans les rides inscrites au front des femmes de trente ans, la fragilité des affections qui se disaient éternelles. Elle n'a pas lu, dans les regards sombres et mornes qui semblent épeler incessamment une invisible sentence, la confusion des souvenirs qui se disputent la conscience, comme une proie sans cesse renaissante.

Changer, pour Fernande, est un mot qui n'a pas de sens. La fidélité n'a pas même pour elle le caractère d'un devoir ; c'est une loi fatale, irrésistible ; c'est un besoin du cœur. Elle concevrait le dévouement dans la mobilité, elle ne le conçoit pas dans la constance. Il semble à cette âme ingénue que l'amour une fois essayé ne permet pas une nouvelle épreuve, que toutes les facultés, appauvries par l'effusion et l'intimité, sont mises hors de combat, et que la paix est un devoir pour cette armure brisée.

Elle n'a jamais rêvé ces passions boiteuses qui se partagent entre le souvenir et l'espérance, ces joies pleines de remords et d'inquiétude, qui regrettent la veille et doutent du lendemain. Elle croirait souiller ses lèvres et profaner sa beauté, en subissant les caresses d'un nouvel amant. Elle ne comprend pas qu'après une première déception, il soit possible encore de jouer sa vie et son

bonheur sur une autre promesse : elle ira donc les yeux fermés au-devant de l'amour.

Elle se présentera chaste et confiante aux yeux d'un époux. Au delà du paisible horizon de la famille, elle n'entreverra que malheur et désolation. Elle s'interdira, comme un crime, les lointains voyages, les périlleuses excursions; elle enfermera tous ses rêves dans le cercle auguste de la maternité. Si l'expérience doit un jour dessiller ses yeux et lui montrer que tout passe et se renouvelle, que les serments les plus sincères s'écrivent sur le sable et s'effacent au souffle du vent, que les plus solides espérances sont bâties sur un sol qui se dérobe, et disparaissent comme le sillage d'un vaisseau, que fera donc cette âme ingénue? Quel parti prendra donc ce caractère généreux qui se croyait sûr de lui-même, quand il saura comment la bonne foi se trompe elle-même, combien il est difficile de se connaître et de se sonder; quand il aura mesuré l'abîme de doute où s'agitent les vérités les plus évidentes?

Fernande se résignera-t-elle à la trahison? Descendra-t-elle jusqu'à la ruse, jusqu'au mensonge? Marchera-t-elle sur les traces de ces femmes sans courage qui rougiraient de l'inconstance, et qui se glorifient dans l'hypocrisie? Ou bien, candide et pure jusque dans le désabusement, viendra-t-elle confesser au pied de son idole que son encens est épuisé et que sa voix n'a plus d'hymnes à chanter?

Octave a aimé longtemps, avec un acharnement invincible, une femme supérieure à lui par l'intelligence et la volonté. Il a résisté courageusement à ses dédains, à sa colère, et même à son abandon. Dompté de bonne heure par celle qu'il avait choisie, il a vu l'amour dans l'adoration plutôt que dans l'intimité. Il n'a jamais senti sur son cœur les battements d'un cœur égal et pareil. Il n'a jamais réussi à briser la barrière qui le séparait de sa maîtresse. Il avait beau s'agenouiller, elle demeurait debout. Chaque fois qu'il essayait d'écarter le voile mystérieux de sa pensée, la nuit redoublait autour de lui. Le cœur qu'il interrogeait, loin de se confesser à haute voix et de redescendre avec lui le cours entier des années révolues, s'armait de résistance, et, comme outragé par sa curiosité, retournait obstinément à sa discrète solitude.

L'amour n'a donc été pour Octave qu'une suite d'extases et d'humiliations. L'excellence de sa nature a tenu tête à l'orage. Malgré les vents furieux qui ébranlaient son espérance et menaçaient de la déraciner, il s'est confié en Dieu, dont la clémence vigilante sourit aux affections sincères. A peine s'est-il résigné le jour où s'est brisée la dernière branche.

En lisant son arrêt tracé par une main chérie, il a prié le ciel de ramener à lui l'âme dédaigneuse de sa bien-aimée. Il s'est promis de ne plus l'interroger, et d'accepter le passé sans le connaître.

Il a fait serment de la suivre et de ne jamais la guider : il a volontairement abdiqué le rôle viril et hardi, pour accepter celui de l'obéissance dévouée.

Vains efforts ! elle n'a pas même voulu de sa soumission. Que faire alors ? Courbé sous le malheur, Octave ne doit-il jamais relever la tête ? Est-il condamné à ne jamais rencontrer une âme sœur de la sienne ? L'adoration a-t-elle épuisé toutes ses forces ? N'a-t-il pas chance d'oublier le dédain dans la domination, ou dans une mutuelle confiance ? Tel qu'il est, fatigué par une affection répudiée, il se laissera prendre aux événements, sans pouvoir les corriger ni les conduire.

Sylvia ne peut pas aimer, parce qu'elle a rêvé un amour impossible. Le type idéal de l'homme qui doit enchaîner son cœur est placé trop haut et bien au delà de son atteinte. Sa fierté impatiente a refusé de plier devant les misères mesquines qui ne manquent pas aux plus grands caractères. Pour justifier son isolement et sa tristesse, elle a compté d'un œil impitoyable toutes les faiblesses de l'humanité : l'égoïsme caché sous l'énergie, l'ambition sous le dévouement, l'ivresse des sens travestie en admiration et en flatterie.

Belle et enviée, entourée d'hommages, elle a pesé dans le silence les applaudissements de la foule ; elle s'est demandé ce que vaut l'amour de ces parleurs emmiellés, et n'a trouvé dans son cœur qu'indifférence. Sa pensée indocile voulait un Dieu

ou un esclave. Dieu ne pouvait descendre jusqu'à elle ou l'élever jusqu'à lui ; mais un jour l'esclave s'est rencontré. Sylvia s'est résignée à commander, et quelques jours ont suffi à sa volonté pour se lasser de l'obéissance.

Elle a meurtri de ses caprices le cœur qu'elle avait choisi ; elle a vécu libre et adorée ; elle a lu dans le regard fidèle de son amant la divinité de sa puissance ; chaque jour, à son réveil, elle a retrouvé la prière sur les lèvres qui la couvraient de baisers.

Mais sa force, dont elle était si glorieuse, demeurait oisive et inutile. Sa vie toute frayée lui défendait la lutte qu'elle avait si longtemps espérée ; pas une ronce sur sa route ; partout une plaine unie et bordée de frais ombrages ; à la fin de chaque jour un abri sûr et paisible. Quelle honte, n'est-ce pas, pour celle qui voulait le combat et les blessures ! Elle se trouvait malheureuse dans la paix et la sécurité ; elle rougissait du facile contentement qu'elle n'avait pas souhaité, et soupirait après la gloire douloureuse qui lui échappait.

Son insatiable ambition s'exaltait de jour en jour et s'épuisait en desseins irréalisables. La jeunesse et la beauté lui semblaient peu de choses. Ce qu'elle appelait de ses larmes désolées, c'était l'amour de son âme elle-même, de son âme vieillie avant l'âge. Chacune des caresses qu'elle recevait la dégradait à ses yeux. L'émotion et l'extase de son amant la

mettaient de niveau avec les autres femmes. Elle se savait, elle se croyait du moins bien au-dessus d'elles et de leurs joies, et cette égalité fatale la révoltait comme un châtiment immérité.

Nul amour humain ne pouvait combler l'abîme creusé autour d'elle. Sa fierté solitaire agrandissait d'heure en heure l'espace qui la séparait de la foule. Sylvia n'était plus une femme. Le dédain avait tari chez elle les sources de la tendresse. Le pardon qu'elle accordait n'était qu'une pitié insultante. Son œil clair et calme ne pouvait plus se voiler de larmes amoureuses. La grandeur envahissante de sa pensée avait franchi les limites marquées par la main divine.

Pour ce malheur volontaire il n'y a pas de consolation. Cette solitude inguérissable ne doit plus espérer qu'en Dieu. C'est pourquoi Sylvia n'essayera plus aucun rôle. Majestueuse et sereine, elle assiste à la vie sans joie et sans souffrance. Elle verra sans pleurer s'accomplir sous ses yeux les infortunes les plus inattendues. Sa bouche scellée par l'indifférence ne s'ouvrira pas pour retarder le coup qui doit trancher le bonheur d'un ami. Sylvia ne sortira pas de son immobilité pour faire rebrousser chemin à la flamme qui s'avance. Elle contemplera l'incendie, sans regretter la moisson dévorée.

C'est avec ces personnages que George Sand a construit son nouveau roman. Au début du livre,

on voit naître, grandir et s'exalter jusqu'à l'enthousiasme l'amour de Fernande pour Jacques. Les progrès insensibles de cette passion, si obscure et si paisible à l'origine, si ardente et si aveugle au bout de quelques semaines, sont analysés, décrits et racontés avec une exquise délicatesse. Tous les secrets de la jeune fille, ses craintes, ses espérances, ses retours sur elle-même, sa confiance irréfléchie, sont dévoilés avec un naturel si parfait, que les cent premières pages de *Jacques* ressemblent plutôt à un journal qu'à un roman.

Au fond de toutes les passions naissantes, on le sait, il y a un mélange de crainte et de curiosité. L'admiration ne suffit pas pour produire l'amour. La plus excellente nature, la plus franche bienveillance n'éveille tout au plus qu'une sérieuse amitié. La beauté du regard ou l'éclat du génie ne vont pas au delà de l'intérêt; et s'il est arrivé à quelques femmes de devenir amoureuses par les yeux ou la pensée, elles ont été punies sévèrement de leur méprise, et les joies de leur vanité se sont évanouies comme un rêve.

Pour exciter l'amour d'une jeune fille, il faut allier la force à la singularité. Ce n'est guère qu'à cette double condition qu'on peut amener l'émotion jusqu'au roman. C'est pourquoi des caractères du premier ordre, dévoués, sincères, affectueux, mais simples et uniformes, passent leur vie à rêver l'amour, à le mériter sans jamais l'obtenir.

Jacques est fort et singulier ; c'est plus qu'un amant pour Fernande, c'est un ange, c'est un dieu ; elle remet sa vie entre ses mains, et lui demande un amour éternel. C'est là, si l'on veut, l'exposition. La réponse du vieux soldat est sublime de prévoyance et de générosité. Il ne s'abuse pas sur la durée de l'enthousiasme. Il sait que l'amour de Fernande périra. Il sait que sa confiance si expansive aujourd'hui cédera bientôt la place à la discrétion, à la réserve, peut-être même à la feinte. Il est sûr de lui-même, il est sûr de Fernande à l'heure présente ; mais que peut-il sur l'avenir qui ne lui appartient pas ? que peut-il sur les hommes et les événements ? Il aura beau garder son trésor, il aura beau guetter, comme un laboureur vigilant, le nuage qui viendra de l'horizon, il ne pourra fléchir la colère du ciel. Il promet donc à Fernande de l'aimer fidèlement ; mais il promet en même temps de ne jamais la contraindre, de ne jamais entamer sa liberté. Il ne sera ni son mari ni son maître. S'il consent à s'unir à elle par un lien indissoluble aux yeux des hommes, c'est pour lui assurer sa fortune et son nom. Mais il veut être son amant, il veut la traiter comme une maîtresse adorée, et le jour où son amour deviendra importun à Fernande, le jour où elle ne sera plus que sa femme, il se résignera à n'avoir plus pour elle qu'une affection paternelle. Il continuera de la protéger, de la servir, mais il rougirait de lui imposer ses caresses.

Fernande ne comprend pas le sens caché au fond de ces paroles prophétiques. Elle pleure et s'afflige comme si Jacques doutait d'elle et de lui-même. Mais la divine sérénité des promesses de son amant et surtout la grandeur de son caractère effacent bientôt cette première inquiétude. Elle aime, elle est aimée ; le présent est pur, l'avenir sera pareil ; à peine si les flots se rident sous le vent, n'est-ce pas folie de craindre l'orage ? n'est-ce pas lâcheté de trembler ? Jacques épouse Fernande. Le premier jour de leur bonheur est une page divine.

Mais il y a dans l'amour qui unit deux âmes inégales des chances nombreuses de désabusement. L'âge et le caractère de Jacques, qui lui donnent sur Fernande une éclatante supériorité, éveillent bientôt en elle une défiance qui grandira de jour en jour. Elle n'a pas de souvenirs; elle vit tout entière dans le présent, et ne comprend rien aux chagrins mystérieux de son mari. Elle voudrait ramener la paix et le bonheur sur son front obscurci, et sa tendresse, importune à force d'être active, excite chez celui qu'elle aime l'impatience et la colère. Elle s'étonne et s'accuse ; elle implore son pardon, et son humilité est une nouvelle injure. Elle se débat vainement contre la douleur qui envahit son âme. Elle voudrait effacer de la mémoire de Jacques tous les jours où elle n'était pas. Elle voudrait qu'il eût commencé à vivre le

jour où elle l'a connu ; mais ses larmes ne peuvent rien contre le passé irréparable.

Un jour une mélodie tire des yeux de Jacques des pleurs inattendus. Fernande se remet à chanter, et Jacques s'enfuit pour cacher son émotion. Plus de doute, ses pleurs s'adressent à une maîtresse absente ; il la regrette, et ne se trouve pas heureux. Dès ce moment Fernande est jalouse, jalouse du passé qu'elle ne connaît pas. Elle dévore ses larmes pour ne plus offenser celui qu'elle révère plus encore qu'elle ne l'aime. Elle craint de l'affliger par ses questions. Elle impose silence à sa curiosité. Elle tâche de se composer un bonheur discret et solitaire. Peu à peu elle s'éloigne de Jacques et s'habitue à vivre sans lui. Elle rougit sous son regard comme sous l'œil d'un maître qu'elle ne peut tromper. Elle arrive à le trouver trop parfait, trop grand, trop irréprochable ; elle mesure la distance qui les sépare et se dit qu'elle n'est pas faite pour lui, qu'elle est trop peu de chose pour remplir sa vie. Et dès ce moment, elle est perdue. Une fois séparés, ils ne doivent plus se réunir. Le lac une fois troublé ne reviendra plus à sa limpidité première.

L'intimité, si douce aux amours naissantes, si pénible aux amours qui se dénouent, est un fardeau trop pesant pour Jacques et pour Fernande. Jacques appelle auprès de lui Sylvia, sa sœur bien-aimée. Il espère qu'elle distraira Fernande, lui

enseignera la force et le courage, et consolera sa jalousie en lui montrant qu'il y a des larmes pour l'oubli comme pour le regret. Si nous ne pleurions que les images chéries, nos yeux désapprendraient les larmes. Mais l'oubli qui engloutit tant de bonheurs et d'espérances, l'oubli imprévu et fatal n'est pas une de nos moindres douleurs. Si l'homme est petit par la brièveté de ses affections, s'il doit rougir de la violation de ses promesses, n'est-ce pas une honte aussi que le prompt effacement de ses regrets? Le temps est un rude moissonneur qui fauche nos afflictions et nos joies; qui noue comme une gerbe mûre, nos serments les plus sincères, et les emporte avec lui.

La jeunesse et la beauté de Sylvia déplacent la jalousie de Fernande au lieu de l'apaiser. Les caresses familières de Jacques, partagées entre deux femmes, sont une énigme impénétrable pour le cœur de la jeune fille. Pourtant son inquiétude ne tient pas contre l'amitié dévouée de Sylvia; elle lui révèle ses chagrins, et lui demande conseil.

Arrive Octave qui voudrait ressaisir l'amour de Sylvia. Il ne se montre pas d'abord, il se déguise et guette sa maîtresse; mais, après bien des poursuites inutiles, il se décide à invoquer la médiation de Fernande. Il s'adresse à elle pour fléchir Sylvia. Fernande se laisse attendrir et accorde un rendez-vous. Ce premier pas, loin d'être une faute à ses yeux, est une action glorieuse et méritoire; elle

souffre tant de ne plus être aimée comme elle voudrait l'être; elle mettra tout en œuvre pour réunir deux amants; elle écoute les plaintes et les confidences d'Octave; elle compare le dédain de Sylvia et l'impatience de Jacques, s'étonne de la singulière parenté de ces deux caractères, et compatit sans réserve aux douleurs qu'elle a connues. Peu à peu elle se laisse aller elle-même aux plaintes et aux confidences; elle oublie son rôle de médiateur désintéressé. Au lieu d'intercéder pour Octave, comme elle devrait le faire, elle prend plaisir à parler d'elle-même et de son abandon.

Qui ne sait comme les pleurs mènent aux baisers, comme les cœurs s'embrasent en s'épanchant, comme la mutuelle confiance s'exalte jusqu'à l'extase, comme l'amour grandit à notre insu et nous maîtrise avant que nous ayons pu le deviner? On croit demander des consolations, on s'afflige ensemble avec une entière bonne foi, et l'on ne parle que pour s'écouter.

Les rendez-vous se multiplient. Octave et Fernande sont encore purs. Jacques et Sylvia séparent encore ces deux cœurs qui ne se savent pas; mais Jacques les a surpris. Il a vu Octave baiser la main de Fernande, il se croit trahi, il part. Il est trop fier pour avouer ses soupçons, trop généreux pour les vérifier. C'est une grande vertu et une grande faute; combien de jalousies n'ont été impuissantes que pour s'être déclarées trop tard!

En son absence, le danger grandit. Sylvia réfute ses craintes et le ramène à Fernande, mais le mal est irréparable. Fernande essaye en vain de lutter contre l'amour d'Octave. Elle épuise à le guérir, à le consoler, les forces qu'elle devrait employer contre elle-même. Il veut partir désespéré, et c'est elle qui le retient. Il tremble de flétrir son bonheur, de ternir le nom de Jacques, et c'est elle qui l'accuse de lâcheté ; elle lui promet la tendresse d'une sœur, et le supplie de rester, comme un ami nécessaire à sa vie de chaque jour.

Octave se rend aux prières de Fernande et promet de l'aimer saintement ; mais à son tour Fernande sent fléchir son courage et se décide à partir. Elle s'en va pour ne pas céder, et ses adieux sont plus terribles encore que sa présence. Elle écrit ce qu'elle n'oserait dire, elle avoue son amour et sa faiblesse.

Jacques assiste vivant à la ruine de ses espérances, il voit tomber pierre à pierre l'édifice de son bonheur, et n'avance pas la main pour étayer le mur qui s'écroule. Il se résigne. Il permet la lutte à Fernande sans une parole, sans un regard d'encouragement. Il la remercie de résister, mais il est sûr d'avance de l'issue du combat. Il sait que son honneur aux yeux du monde comptera parmi les dépouilles de vaincu.

La désertion de Fernande donne à l'amour d'Octave une animosité nouvelle. Il est redouté, il

triomphera. Il poursuit la fugitive, il organise un plan d'attaque, il déploie autour d'elle un réseau invisible qui doit couper sa retraite et qu'elle ne pourra franchir. Toléré, son amour se serait peut-être attiédi. Repoussé violemment, il est monté jusqu'à la colère. Le plus innocent et le plus candide des hommes, provoqué dans ses derniers retranchements, se conduira avec la science consommée de Lovelace. Il prendra tout à Fernande hormis elle-même; il éveillera les soupçons de la famille où elle s'est retirée; il livrera son nom aux railleries de toute une ville; il rendra le retour impossible comme s'il avait vaincu, et pourtant il respectera la chasteté expirante de sa maîtresse.

Jacques apprend ce qui se passe par un ami, et ses informations vont plus loin que la réalité; mais il cache à tous la sinistre nouvelle. Il revoit Fernande comme si elle n'avait jamais cessé de l'aimer. Il la baise au front comme une fille pure et bénie. Il est sûr que sa perte est consommée : la défense est désormais inutile. Fernande s'est détachée de lui. Il était trop vieux pour la comprendre et la garder. Dieu punit, en la lui ravissant, la témérité de ses espérances. Il a trop compté sur la loyauté de son amour, il n'a pas surveillé assez religieusement l'ange qu'il avait reçu dans sa maison; l'ange a repris son vol : est-ce l'heure de la colère ou du repentir?

La prophétie de Jacques s'est accomplie; mais

le malheur a gagné de vitesse la prévoyance du sage. Depuis longtemps le navire était démâté; les voiles déchirées pendaient par lambeaux ; le pilote pressentait le naufrage, et pourtant il espérait encore quelques jours de répit. Ira-t-il jouer sa vie contre celle d'Octave ? Ce serait le rôle naturel et prévu d'un amour égoïste. Si le sort le favorisait, s'il tuait l'amant de sa femme, Fernande lui serait-elle rendue? tuerait-il du même coup l'amour de Fernande? irait-il, couvert de sang, lui redemander sa tendresse évanouie? userait-il de sa force brutalement, comme un libertin courageux? consentirait-il à recevoir ses baisers tremblants, à lire dans ses yeux le regret du mort dont il aurait pris la place?

Il y a, je le sais, des hommes qui ne comprennent pas autrement la dignité virile. Mais si l'amour vulgaire n'est qu'un égoïsme exalté, l'amour vrai s'élève jusqu'à l'abnégation. Jacques demande à Octave s'il veut prendre sur lui l'avenir de Fernande ; il reçoit sa promesse, et renonce à se venger. Son cœur saigne et se déchire; mais il se trouve heureux de souffrir pour celle qu'il aime. Il pardonne, et défend à Octave de révéler ce qui s'est passé entre eux ; car la honte briserait Fernande.

Qu'elle soit heureuse par un autre! qu'elle vive près de lui sans remords et sans humiliation ! qu'elle se confie aveuglément dans la crédulité de

celui qu'elle a trompé ! qu'elle accuse son indifférence ! qu'elle impute à l'oubli, au dédain, à l'ingratitude, la générosité qui la protége ! qu'elle soit heureuse, mais qu'elle ne devine jamais le secret de son bonheur ! qu'elle ignore jusqu'au dernier jour ce que son repos a coûté de larmes ! qu'elle ne rougisse pas de son nouvel amour ! qu'elle engage son cœur comme un bien qui lui serait rendu ! qu'elle recommence une vie nouvelle ! qu'elle refleurisse dans un air plus vif et plus fécond, et que le souvenir du passé ne tarisse pas la séve de son espérance !

Ici commence pour Jacques une lutte nouvelle et non moins difficile. Il a triomphé de lui-même et de sa vengeance ; il a laissé vivre celui que le monde appelait son plus mortel ennemi ; il a respecté comme un trésor inviolable son rival préféré ; maintenant c'est le monde qu'il faut combattre ; c'est à la raillerie insultante et grossière qu'il faut imposer silence.

Il a brisé les derniers liens qui l'attachaient à la terre : il peut jouer sa vie contre le premier venu, sans tressaillement et sans crainte. Il n'est plus rien pour Fernande ; mais elle est sacrée pour lui, comme le marbre d'un tombeau. Malheur à celui qui profanerait son nom ! Si Jacques est resté désarmé devant l'abandon, son œil s'allume et son bras se lève pour défendre de la honte les cendres de son amour.

Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, la férocité qui reprend le dessus. S'il avait soif de sang, que ne prenait-il celui d'Octave? Non, c'est un sentiment plus généreux et plus haut. Il ne touchera plus les dalles du temple; les portes du sanctuaire se sont fermées derrière lui; le dieu qui y demeure n'entendra plus ses prières. Mais si la foule ignorante veut souiller l'autel, n'est-ce pas au prêtre exilé qu'il appartient de la châtier?

Il faut plaindre ceux qui ne protégent pas leurs souvenirs; railleurs imprévoyants qui foulent aux pieds leur enthousiasme d'hier et flétrissent d'avance leur adoration du lendemain, qui se croient sages parce qu'ils se méprisent!

Je conçois donc très-bien le réveil de Jacques, et je ne m'étonne pas qu'il mette l'épée à la main pour une femme qui vivra loin de lui. C'est le dernier cri de la chair, le dernier soupir de l'humanité : le sang se glace, les artères s'arrêtent, le regard immobile agrandit les orbites, le front s'élève, les tempes se dépouillent, il ne reste plus qu'une statue.

Ainsi transfiguré, quel sera désormais le rôle de Jacques? Il a fait pour le bonheur de Fernande tout ce qu'il pouvait faire. Sa vie est inutile et vide. Nul autre amour ne peut ranimer ses forces et lui rendre parmi les hommes une place digne de lui. Il est de trop sur la terre; sa divine abnégation n'a pas cicatrisé à jamais la plaie qu'il espérait guérir.

Son nom, inscrit sur les murs enflammés, réveille en sursaut les convives. Il faut qu'il s'en aille et ne revienne plus ; il faut qu'il leur fasse à tous deux un sommeil calme et des jours sans nuages. Dieu tarde bien à le rappeler. Lui ferait-il un crime de hâter le voyage? l'expiation n'a-t-elle pas devancé la faute? Jacques se tue avec l'espérance de retourner à Dieu.

Je ne crois pas qu'il y ait en ce temps-ci beaucoup de poëmes comparables à celui que je viens d'analyser. Je n'ai rien dit des épisodes gracieux dont le récit est entremêlé; je n'ai tracé que les grandes lignes, pour mieux saisir et mieux expliquer l'idée générale qui a présidé à toute la conception. Cette idée, c'est le pardon, c'est l'abandon et l'infidélité offrant à une belle âme l'occasion d'une lutte sublime et d'un renoncement surhumain.

Si jamais donnée fut hardie, c'est à coup sûr celle de *Jacques;* si jamais donnée fut menée à bonne fin, c'est à coup sûr celle de ce livre. Comme un fruit mûr et savoureux, la pensée première a livré tout ce qu'elle contenait. Le dessin était beau, l'édifice n'a pas trompé l'ambition de l'architecte.

Le style de Jacques obéit à la pensée, et ne la gouverne jamais. Il est, comme celui d'*Indiana,* de *Valentine* et de *Lélia,* abondant, pittoresque, ingénieux en ressources, habile à tout dire, simple et hardi ; il y a progrès évident du côté de la précision et de la pureté. On entrevoit toujours l'idée

sous l'image ; ailleurs et trop souvent l'image envahit l'idée, et parfois même se complaît dans une ostentation égoïste.

Le style de *Jacques* est comme une lampe d'albâtre qui laisse entrevoir la lumière intérieure ; le style populaire aujourd'hui, incrusté de pierreries étincelantes, réfléchit les rayons qui lui viennent du dehors, mais ne laisserait pas deviner la flamme, s'il la contenait.

1834.

XIV.

AUGUSTE BARBIER.

Auguste Barbier occupe un rang glorieux dans la poésie contemporaine; ce rang, il ne le doit qu'à ses œuvres, car la critique n'a pas eu besoin d'intervenir et d'expliquer à la foule le sens et la valeur des paroles du poëte. L'auteur de *la Curée*, de *l'Idole* et de *la Popularité*, a conquis par lui-même, sans le secours des amitiés complaisantes, la place à laquelle il avait droit de prétendre. Mais il lui est arrivé ce qui arrive aux hommes les plus heureux, à ceux même qui, comme lui, ont le temps d'attendre la maturité de leur pensée, et ne sont jamais forcés de la montrer avant son entier épanouissement : le rapide succès des *Iambes* a persuadé au plus grand nombre que la satire est le seul domaine où il puisse librement se déployer. Ni l'élégance virgilienne du *Pianto*, ni la gravité philosophique de *Lazare*, n'ont trouvé grâce devant l'opinion ignorante. M. Barbier s'était posé comme poëte satirique, il devait demeurer à tout jamais ce

qu'il avait été d'abord. Pourquoi tenter des voies nouvelles et ne pas se renfermer dans sa première manière? Pourquoi ne pas marcher vers le but que lui désignaient d'unanimes suffrages? Sa part n'était-elle pas assez belle pour qu'il dût s'en contenter? C'est à ces questions que nous voulons répondre.

Le sujet des *Iambes* est heureusement choisi, nous nous hâtons de le reconnaître; mais le sujet, si riche qu'il soit, n'eût été entre des mains vulgaires qu'une matière stérile. Pour découvrir et mettre en œuvre tous les trésors de cette mine féconde, il fallait plus qu'un ouvrier, plus qu'un lapidaire, il fallait un artiste éminent, et M. Barbier n'est pas demeuré au-dessous de sa tâche. Entre ses *Iambes*, il en est trois que l'opinion générale a distingués dès le premier jour, *la Curée*, *l'Idole* et *la Popularité;* et l'opinion plus sévère et plus dédaigneuse des hommes lettrés, des hommes qui font profession d'étudier ou de pratiquer la poésie, s'est ralliée à l'opinion générale. La foule qui se presse dans nos théâtres, qui court aux scènes sanglantes de nos boulevards, comme le peuple romain courait aux combats de gladiateurs, sait à peine que M. Barbier a écrit un ïambe comparable, pour l'énergie et la grandeur, à *la Curée*, à *l'Idole*, à *la Popularité*, je veux parler de *Melpomène;* mais la critique, chargée de défendre les lois du goût et du bon sens, doit, par reconnaissance, signaler à

l'admiration l'ïambe de *Melpomène*. Le point de vue où se place M. Barbier n'est pas le nôtre; nous avons toujours séparé, nous séparerons toujours les lois morales et les lois poétiques; mais quelle que soit la mutuelle indépendance du devoir et de la poésie, la poésie, en méconnaissant le domaine du devoir, méconnaît son propre domaine; dès qu'elle abandonne la région des sentiments pour la région des sens, le théâtre idéal pour le théâtre matériel, elle se condamne à la médiocrité; dès qu'elle préfère les luttes musculaires aux luttes de la conscience, elle oublie sa mission et n'est plus qu'un exercice indigne d'occuper les esprits élevés. M. Barbier a le mérite d'avoir flétri les débauches dramatiques de notre temps, et ce mérite ne peut être méconnu sans ingratitude.

Cependant nous concevons très-bien que *la Curée*, *l'Idole* et *la Popularité* aient obtenu la préférence sur *Melpomène;* car les trois idées personnifiées dans ces ïambes vengeurs sont, par leur nature, plus facilement pénétrables, accessibles à un plus grand nombre d'intelligences. Croire que M. Barbier ait voulu rayer l'ambition politique du nombre des devoirs humains, ce serait se tromper étrangement; une pareille pensée n'est jamais venue au poëte; et la foule, qui pour juger ne consulte que ses impressions personnelles, n'a jamais vu dans *la Curée* une telle signification. Cet absurde commentaire ne pouvait venir que des

hommes qui se sentaient profondément blessés par cette satire équitable et voulaient dérouter l'opinion. Ce que M. Barbier s'est proposé de flétrir, c'est la cupidité. Les hommes que le bon sens public a désignés sous le nom d'hommes du lendemain sont dessinés dans *la Curée* avec une rare énergie, avec une rare vérité. Entre la cupidité qui partage avidement les dépouilles du vaincu, entre les chiens qui se précipitent sur le cadavre du sanglier, et les hommes animés d'une ambition vraie, préparés par leurs études, par leurs convictions, au gouvernement du pays, il n'y a nulle comparaison, nulle alliance; et ce n'est pas aux champions glorieux de la raison, de la justice, de la liberté que s'adresse la satire.

Pour attaquer *l'Idole*, il fallait un courage plus que ordinaire; pour oser maudire Napoléon, il fallait compter sur l'éloquence de la vérité; ni le courage, ni l'éloquence n'ont manqué à M. Barbier. Il a personnifié admirablement la France asservie et le capitaine victorieux; il a trouvé, pour peindre l'invasion, l'insolence des armées alliées et la lâcheté impudique des femmes qui s'offraient à leurs baisers, des paroles qui sont gravées dans toutes les mémoires, mais qui malheureusement ne diminueront ni le prestige de la gloire, ni les chances de servitude réservées à nos neveux, s'ils oublient la défense pour la conquête. Dans le choix et le développement d'un pareil thème, il y a plus que du

bonheur, plus que du talent, il y a l'inspiration d'une conscience élevée, généreuse, l'intelligence impartiale et désintéressée de l'histoire ; celui qui a écrit *l'Idole* porte à son pays un amour sérieux et sévère, une affection pleine de franchise, et ne craint pas d'exciter la colère de son auditoire en lui rappelant la honte du passé. Si la poésie, dans le temps où nous vivons, empruntait plus souvent ses inspirations à cet ordre d'idées, l'adulation et la servilité deviendraient plus rares, ou du moins ne se glorifieraient plus dans la poussière où nous les voyons ramper.

La Popularité, qui a le défaut, très-grave sans doute, de rappeler presque littéralement le mouvement et les images de *la Curée*, rachète heureusement ce défaut par le courage, je devrais dire par la nouveauté des sentiments qu'elle développe; car soutenir que l'accomplissement des devoirs politiques doit passer avant le bruit des applaudissements, soutenir que le témoignage de la conscience est supérieur à la popularité, c'est pour la foule qui regarde et pour la foule qui agit, pour le peuple des orateurs et pour le peuple des auditeurs, quelque chose qui tient du paradoxe. M. Barbier ne partage pas l'avis de la foule, et nous croyons qu'il fait bien. Il voit dans l'amour effréné de la popularité l'origine et la cause de la plupart des maux qui affligent la France, et nous croyons qu'il a raison. Lorsqu'il écrivait *la Popularité*, cette vé-

rité ne souffrait guère de contradiction; cinq ans plus tard, sans changer de langage, il eût compris que la corruption ne travaille pas moins sûrement que la popularité à la ruine des droits, au sacrifice des intérêts généraux; sans effacer ses premières paroles, il eût écrit sur la corruption un ïambe digne de ses frères aînés.

Les *Iambes* de M. Auguste Barbier, dont la forme rappelle André Chénier, mais dont la substance entière appartient bien en propre à celui qui les a signés, ont résolu pour la seconde fois, c'est-à-dire d'une façon définitive, la question relative à la dignité poétique de la satire. La démonstration commencée par l'illustre auteur de *l'Aveugle*, et complétée par l'auteur de *la Curée*, est désormais entourée d'une si lumineuse évidence, que le doute n'est plus permis qu'à l'ignorance. La satire, telle que l'avait comprise André Chénier, telle que la comprend M. Barbier, se déploie librement dans les plus hautes régions de la poésie. Le vers proverbial du lyrique latin nous est pleinement expliqué; nous comprenons l'ïambe furieux d'Archiloque. Il y a plusieurs formes pour la satire, c'est au poëte seul qu'il appartient de choisir entre ces formes de valeur diverse; selon l'instinct de sa pensée, selon ses habitudes sociales, selon la trempe de son caractère, il se décide pour l'une ou pour l'autre. Personne n'a le droit de le chicaner sur le parti qu'il a pris; le public et la critique n'ont à

s'occuper que de l'œuvre accomplie. La déclamation, dans le sens le plus élevé du mot, peut atteindre jusqu'à l'éloquence. L'ironie, l'invective, le sarcasme, dans les mains d'un déclamateur vigoureux, peuvent devenir des armes terribles; Juvénal est un exemple magnifique de la déclamation éloquente. La folie des vœux humains et le libertinage des femmes romaines ont été pour lui l'occasion de triomphes éclatants. Il a aiguisé avec tant de persévérance, il a trempé si habilement le métal amolli de l'idiome latin, que son vers pénètre dans la chair comme la pointe de l'épée. Mais, quel que soit le mérite de la satire sur les vœux et de la satire sur les femmes, nous ne pouvons méconnaître la monotonie de ces deux pièces. La parole de Juvénal étincelle et retentit comme le fer sur l'enclume. La perpétuelle répétition des mêmes procédés, les coups multipliés qui s'acharnent sur le vice terrassé, épuisent bientôt la patience la plus courageuse; l'admiration survit à la sympathie. On aime à voir un esprit généreux se glorifier dans sa colère; mais on voudrait plus de variété dans l'expression de l'indignation, si vertueuse qu'elle soit.

La satire didactique, dont Horace nous a laissé des modèles si parfaits, et que Boileau, chez nous, a su renouveler et rajeunir heureusement, est moins vive, mais plus variée, que la déclamation satirique. Dans le poëte latin, elle est souvent voi-

sine de la comédie. Elle se complaît dans l'anecdote, dans les portraits, dans l'analyse des caractères, comme pourraient le faire Plaute ou Molière. Elle sourit et s'égaye de son sourire; elle a plus de malice que de colère, et préfère volontiers la raillerie à l'invective. Assurément, les hommes que l'éducation a rendus sensibles aux délicatesses du langage, au maniement ingénieux de la plaisanterie, à la finesse du dessin, ne se lasseront jamais de lire et de relire les satires d'Horace; mais la satire qui s'asseyait à la table de Mécène est plutôt un enseignement qu'une attaque; elle disserte, au lieu de frapper; elle se propose moins de corriger le vice que de se proclamer supérieure à lui au nom du ridicule qu'elle lui inflige. La satire ainsi comprise devient un emploi élégant de la parole, un délassement de lettrés; mais elle arrive difficilement à la puissance, au gouvernement de la société. Ce que je dis d'Horace, je pourrais le dire de Boileau. Le jugement porté sur le premier atteint naturellement le second; le poëte français, inférieur au poëte latin en ce qui concerne le mouvement et l'originalité des pensées, lutte avec lui de précision et de propriété dans l'expression; mais ces deux qualités, si précieuses, ne suffisent pas pour dominer la foule. Boileau, comme Horace, son maître et son modèle, ne plaît et ne plaira jamais qu'aux lettrés. Il faut avoir lutté soi-même avec les difficultés de la langue, il

faut avoir compté les promesses, les infidélités de l'expression, pour comprendre, pour estimer toute la valeur d'Horace et de Boileau. Ces deux poëtes, qui appartiennent à une civilisation très-avancée ; ne s'adressent pas à toute la famille humaine, mais à cette famille étroite pour qui la lecture est surtout une étude ; or, la satire doit-elle s'interdire l'émotion? Nous ne le pensons pas. Souvent il nous arrive de chercher dans la satire didactique un plaisir purement littéraire ; mais ce plaisir est de telle nature, que nous pouvons, à notre gré, le quitter, le reprendre, sans éprouver aucun regret. A ce signe nous reconnaissons que la satire didactique n'est pas la forme la plus élevée, la forme suprême de la satire.

Reste la satire lyrique, le mouvement de l'ode associé à la colère. A notre avis, cette dernière forme est la plus belle, celle en même temps qui exige les plus riches facultés poétiques. La déclamation et l'ironie, maniées habilement, peuvent très-bien se passer d'imagination ; mais l'ode impérieuse ne se contente pas à si peu de frais. Pour chanter la colère, comme pour célébrer les vainqueurs des jeux olympiques, il faut plus que de la finesse, plus que de l'élégance ; il faut de la force, de la grandeur : à ces conditions seulement il est permis de tenter la satire lyrique. L'ode pure, celle qui se voue exclusivement à la peinture de l'enthousiasme en présence de la gloire ou de la beauté,

plus élevée en apparence que la satire lyrique, présente peut-être une tâche plus facile. L'enthousiasme, en effet, en détachant l'âme des choses de la terre, donne à toutes les paroles qui s'échappent de nos lèvres une ardeur, une sérénité qui, seules, forment déjà la meilleure partie de la poésie ; mais la satire lyrique, par la nature même de la mission qu'elle se donne, est incessamment ramenée vers la réalité. Pour se maintenir dans les régions poétiques, elle a besoin d'un perpétuel effort de volonté. Le poëte qui veut concilier l'ode et la satire, ou plutôt exprimer la satire par l'ode, doit faire de sa vie intellectuelle deux parts bien distinctes, l'une pour l'étude, l'autre pour le chant. S'il veut chanter en même temps qu'il étudie, son chant devient vulgaire et descend peu à peu jusqu'à la prose. S'il a soin, au contraire, de se pénétrer profondément de la réalité avant de l'attaquer, il trouve, pour chanter sa colère, une multitude d'images obéissantes; tout entier à la forme de sa pensée, il discipline la parole et la conduit aussi loin qu'il veut. Je sais très-bien que cette division de la vie intellectuelle est d'une grande utilité dans tous les travaux d'imagination, je devrais dire dans tous les travaux de la pensée; mais je crois que la satire lyrique a besoin, plus que l'ode elle-même, plus que l'élégie, de séparer l'impression de l'expression. Les difficultés que présente la satire lyrique s'effacent devant une in-

telligence où se trouvent réunies l'imagination et la sagacité. Quoique ces deux facultés ne soient pas habituées à vivre ensemble, elles sont loin de se contredire, et même rien ne serait plus aisé que de montrer comment et pourquoi toutes les imaginations vraiment fécondes sont alliées à une rare clairvoyance, comment l'invention et la raison s'enrichissent mutuellement. Les *Iambes* de M. Barbier appartiennent à la satire lyrique, et concilient très-bien l'ode et la satire. J'ai souvent entendu reprocher à *la Curée*, à *l'Idole*, l'exagération des images; ce reproche serait parfaitement mérité, s'il s'agissait de la satire déclamée ou de la satire didactique; mais, appliqué à la satire lyrique, il me semble dénué de justesse. Quant à l'exagération prise en elle-même, abstraction faite des images qui lui servent d'interprète, je crois fermement qu'elle est nécessaire dans la satire, comme dans la comédie, comme dans toutes les œuvres poétiques. Nier la nécessité de l'exagération, c'est nier les conditions mêmes de toute poésie, c'est nier la poésie même. Dans la peinture des souffrances ou dans l'élégie, le besoin d'exagération se fait sentir moins vivement; mais ce besoin trouve satisfaction à l'insu même du poëte. Tout entière à la douleur qu'elle tente d'exprimer, l'intelligence ne s'aperçoit pas que les objets grandissent sous son regard; elle les représente tels qu'elle les voit, et ne sait pas qu'elle s'élève

au-dessus de la réalité. Dans la comédie, l'exagération est d'une utilité plus évidente, mais non plus grande; dans la satire qui se propose, non pas le ridicule, mais la flétrissure, l'exagération est d'une nécessité absolue. Le poëte qui se plaint et qui veut exciter la sympathie, est entraîné malgré lui à dépasser la réalité; le poëte qui veut infliger le ridicule aux vices de son temps, est amené au même résultat, et il a conscience de ce qu'il fait. Quant au poëte satirique, il méconnaîtrait son but s'il omettait de doubler, de tripler les proportions de ses modèles. Que veut-il, en effet? Attirer tous les yeux sur les plaies qui dévorent la société, réveiller toutes les âmes endormies, en leur montrant dans chaque vice un ennemi à combattre. Or, pour atteindre ce but, le poëte satirique doit imiter les acteurs du théâtre d'Athènes, qui plaçaient de chaque côté de la scène des vases retentissants, et parlaient sous un masque d'airain; il doit exagérer sa pensée comme les acteurs grecs exagéraient leur voix, car il s'adresse à un auditoire aussi nombreux et moins attentif. Quand les yeux sont fixés sur la scène, l'intelligence n'est guère menacée de distraction; mais le poëte satirique, réduit au seul secours de la parole, risquerait de n'être pas entendu, s'il négligeait d'agrandir les proportions de sa pensée. Depuis Juvénal jusqu'à André Chénier, il est facile de vérifier cette affirmation. Quand l'hyperbole, interprète de la co-

lère, se sert du langage ordinaire, comme dans Juvénal, par exemple, elle est forcée d'envahir successivement tous les éléments de la pensée. Dès que la déclamation s'est résolue à grossir les objets qu'elle représente, il n'y a plus pour elle ni trêve ni repos ; elle s'enivre de sa parole, et chaque fois qu'elle ouvre la bouche, c'est pour s'éloigner de plus en plus de la réalité qu'elle veut peindre. L'unité dans la colère, ainsi comprise, ainsi rendue, est une tâche difficile. Il ne suffit pas que le poëte soit animé d'une indignation sincère, qu'il prenne un intérêt sérieux à la pensée qu'il exprime, qu'il soit réellement affligé des vices qu'il gourmande; il faut encore qu'il puisse renouveler ses forces à mesure qu'il les dépense, qu'il trouve dans la lutte même un redoublement d'énergie. Or, assurément cette condition est d'un accomplissement difficile ; aussi presque toutes les satires déclamatoires ont plutôt une chaleur factice qu'une chaleur vraie. Lues à haute voix, elles emplissent les oreilles, mais laissent l'âme indifférente. L'habileté du poëte, si grande qu'elle soit, ne peut réussir à trouver dans la colère, indéfiniment agrandie, un moyen d'émotion.

La satire lyrique procède autrement. Associée à l'ode, elle lui emprunte le maniement continu des images. Dès qu'elle a trouvé pour sa pensée un symbole qui lui paraît exprimer nettement tout ce qu'elle veut, elle oublie son point de départ,

l'idée même qui lui a servi à préluder, pour ne plus s'occuper que du symbole qu'elle a choisi. Elle le suit à travers tous les mouvements qui lui sont imposés par sa nature; la pensée première, ainsi transformée, n'est plus une simple vue de l'esprit, mais quelque chose de réel et de vivant; l'intérêt, en se déplaçant, est devenu plus durable. Forcé, en suivant toutes les évolutions d'un symbole unique, de ne jamais manquer aux lois de l'analogie, le poëte acquiert sur le lecteur une autorité singulière; car chaque face de sa pensée a presque la rigueur d'une démonstration. On peut voir dans *la Curée*, dans *l'Idole*, dans *la Popularité*, combien le symbole, suivi fidèlement, donne de grandeur et de beauté à la satire lyrique. La lecture de chacune de ces pièces une fois entamée, l'esprit n'est pas libre de s'arrêter; il s'attache aux premiers mouvements de cette pensée personnifiée, et ne se repose qu'après l'avoir vue se reposer elle-même ou expirer dans la lutte. C'est à la continuité des symboles que les *Iambes* devront leur durée.

Sous la restauration, les *Iambes* n'eussent pas été possibles; et si d'aventure il se fût rencontré un poëte pour les écrire, ce poëte n'eût pas été écouté; car si l'on excepte un petit nombre de puissantes intelligences qui vivaient par elles-mêmes, et d'une vie indépendante, les écoles littéraires de la restauration se préoccupaient, à peu

près exclusivement, de la forme prise en elle-même, de la forme égoïste ; et les *Iambes*, malgré la beauté de forme qui les recommande aussi bien que l'énergie de la pensée, n'eussent pas paru assez coquettement ciselés. C'est donc une œuvre née du temps même où elle est venue, et le poëte a réussi nécessairement : il était attendu, il a été ce qu'il devait être, sincère, énergique, hardi. Mais de ce qu'il a tracé dans le champ de la satire un sillon profond et lumineux, faut-il conclure qu'il doit rester dans le champ de la satire, et ne jamais tenter de fouiller un autre sol? A notre avis, cette limitation impérieuse de la pensée ne peut être approuvée. Sans doute c'est un grand bonheur pour le poëte de trouver des cœurs qui attendent sa parole, et qui la reçoivent comme une rosée fécondante; mais si le poëte ne chantait qu'avec la certitude d'être écouté, il oserait bien rarement rompre le silence. Il est donc naturel qu'il cherche hors du cercle des sentiments généraux le thème de ses méditations. Il ne sera écouté qu'à la condition d'éveiller dans l'âme de l'auditoire une série de sentiments pareils à ceux qu'il exprime ; mais, si personnel que soit le thème de ses méditations, il est assuré de la sympathie, s'il n'est pas sorti de la vérité ; il rencontre au fond des cœurs des souvenirs confus qui ne savent comment se révéler, et qui sont heureux de trouver un interprète. Ne pas chanter parce qu'il n'apercevrait pas autour de lui

un besoin évident qui demande un organe, ce serait de sa part une défiance puérile. D'ailleurs l'esprit le plus logique dans ses volontés ne peut pas se condamner à l'exécution d'une série d'œuvres uniformes. Je conçois très-bien que la satire n'ait pas offert à M. Barbier un champ indéfini, et qu'il ait tourné ses regards vers l'Italie. En changeant le sujet de ses études, il a, je crois, consulté l'opinion publique autant que ses propres dispositions; il a senti que les passions politiques ne sont, pas plus que les passions d'un autre ordre, capables de durer sans se déplacer, et sans doute il s'est promis d'attendre, pour recommencer son œuvre satirique, que des vices nouveaux se fussent révélés. A notre avis, c'est de la sagesse.

Rajeunir éternellement les sujets déjà traités, non-seulement par la nouveauté de l'expression, mais par le fond même des pensées, est un des priviléges les plus beaux et les moins contestés de l'imagination; M. Barbier a donc bien fait de se proposer l'Italie comme thème, malgré les poëmes nombreux que cette terre consacrée a déjà inspirés; il a bien fait de se confier dans ses forces, et de ne pas reculer devant les difficultés d'une pareille tâche. Il a cru que l'originalité était possible, même en parlant de l'Italie, et son espérance n'a pas été déçue; car le *Pianto* est un des poëmes les plus beaux de notre langue, et en même temps une des œuvres les plus personnelles que nous

ayons lues depuis longtemps. Rien de singulier, rien qui étonne ; mais une harmonie calme et sévère, qui rappelle la grande manière des poëtes et des peintres de l'Italie. L'Italie, en effet, enseigne à ceux qui l'étudient sérieusement, par les lignes mêmes de son paysage, par la clarté de son ciel, par les monuments et les ruines dont elle est semée, une simplicité de style que l'artiste chercherait vainement ailleurs ; et cet enseignement, une fois gravé dans l'âme du poëte, s'efface difficilement. Lors même que la patrie de Virgile et de Raphaël ne pourrait pas inspirer à l'imagination des chants nouveaux et glorieux ; lors même qu'il serait défendu d'inventer, de produire sa pensée sous une forme individuelle et inattendue, en peignant les grands horizons de la campagne romaine, il serait encore profitable d'étudier l'Italie et de la chanter ; car ce n'est assurément pas une chose indifférente que d'acquérir un style simple et grand, une manière pleine de noblesse et de grâce, qui, plus tard, pourra s'appliquer à toutes les œuvres de la fantaisie. Il est probable qu'en partant pour l'Italie, M. Barbier avait la même opinion que nous ; dans tous les cas, quelle que fût sa pensée à l'heure du départ, il est impossible qu'en écrivant le *Pianto* il ne soit pas arrivé aux mêmes conclusions. Chaque jour il a dû sentir que sa manière s'agrandissait et se rapprochait de plus en plus de la grâce antique ; chaque jour il a dû se féliciter de l'épreuve à la-

quelle il s'était résolu ; car cette épreuve, en même temps qu'elle pouvait devenir glorieuse, était, à coup sûr, instructive et féconde. Que la popularité accueillît ou dédaignât le *Pianto*, M. Barbier était sûr désormais de trouver, dès qu'il le voudrait, la grandeur simple et naïve, et cette certitude était par elle-même une assez belle conquête.

La division du *Pianto* est habile et heureuse. Quoiqu'il n'y ait pas entre les diverses parties de ce poëme un enchaînement évident et rigoureux, cependant il est facile de concevoir comment le poëte passe de l'art catholique de Pise aux ruines païennes de Rome ; comment le spectacle de l'art dégradé le conduit à méditer sur la liberté déchue, sur Naples insouciante et asservie, et enfin à s'apitoyer sur la profanation de l'amour dans les orgies vénitiennes. Si l'unité de ce poëme n'est pas explicite, du moins elle est facilement intelligible, et dans un poëme de cette nature, cette unité est suffisante. Sans doute il eût mieux valu relier entre elles ces diverses parties et trouver un pivot central qui réglât tous les mouvements de la pensée ; mais il est probable que M. Barbier a préféré la division avouée à l'unité apparente ; qu'il s'est résolu à couper son poëme en plusieurs chants pour éviter la succession monotone des apostrophes, et s'il ne s'est pas senti assez fort pour éviter cet écueil, sa conduite a été prudente. Le *Campo Santo*, qui forme la première partie du *Pianto*, rappelle en

plusieurs endroits l'énergie virile des *Iambes*. Le dialogue d'Orcagna et du poëte sur les misères de la vie humaine, sur le néant des grandeurs, la fragilité des trônes et la sainteté de l'art, est uni par une étroite parenté à l'*Idole* et à *Melpomène*. Pourtant le lecteur sent déjà circuler dans le *Campo Santo* un air plus pur, une lumière plus abondante. Il est visible que le poëte respire et chante sous un ciel plus chaud et contemple un paysage plus richement coloré. Pour peu qu'on ait le goût des analogies, il est facile de surprendre un air de famille entre les parties graves du dialogue et les tercets de la *Divine Comédie*. A notre avis, cette ressemblance ne diminue aucunement l'originalité du poëte français : car elle est tout entière dans la tournure des pensées plutôt que dans la série des expressions. Que les tombeaux et les fresques de Pise aient inspiré à M. Barbier un chant triste et religieux pareil à ceux que l'illustre Florentin composait dans son exil, il n'y a pas à s'en étonner : la lecture habituelle de la *Divine Comédie* et le spectacle de la solitude expliquent très-bien cette ressemblance sans altérer l'individualité poétique de M. Barbier.

Le *Campo Vaccino* n'a qu'une parenté très-lointaine avec les *Iambes*. En quittant Orcagna pour Raphaël, M. Barbier a tout à fait dépouillé le vieil homme ; il a oublié la colère, la satire, la poussière et la boue de nos rues ; il s'est transformé, il est

devenu Italien. Comme les pâtres de la campagne romaine, il s'assied sur un tronçon de colonne et suit les progrès de l'ombre qui s'abaisse ; il mesure d'un œil indolent la marche de la nuit envahissante et les derniers reflets de la lumière sur les cimes dorées de l'horizon. Il respire si librement dans le Campo Vaccino, il nomme si bien par leurs noms toutes les ruines qui parlent du passé et racontent la grandeur évanouie de la ville aux sept collines ; il s'est si bien familiarisé avec le sens et l'origine de tous ces marbres mutilés, que nous croyons entendre plutôt un exilé qu'un voyageur. Chacun des regrets qu'il exprime est empreint d'une telle sincérité qu'il a l'air d'avoir vécu longtemps dans la société de ces ruines et qu'il nous impose toutes ses sympathies. Un des plus grands charmes du *Campo Vaccino*, c'est l'alliance à peu près constante du caractère pittoresque et de l'interprétation morale du paysage. Cette alliance, pour se soutenir sans singularité, exigeait à la fois une grande finesse de coup d'œil et une grande sérénité de pensée ; M. Barbier, nous devons le dire, n'a manqué à aucune de ces deux conditions. Il décrit les ondulations du terrain, la succession des plans, l'ordonnance des ruines et le jeu de la lumière avec une précision, une clarté digne de Claude Gelée, et en même temps il dit avec une simplicité austère, avec une élégance pleine de sobriété les pensées que ces ruines éveillent dans son âme ; il

peint et il explique, il dessine et il commente la campagne romaine, de façon à satisfaire le regard et l'intelligence. Par une transition naturelle, il va des ruines romaines aux grandes morts qui ont affligé le domaine de l'art; il passe de Rome à Goëthe et cette comparaison concilie par un admirable accord la justesse et la vivacité. Tous les esprits qui ont étudié Goëthe ailleurs que dans *Faust* et dans *Werther* reconnaissent en effet dans le poëte allemand un fond de paganisme invincible. Goëthe avait beau se proposer Shakspeare pour modèle dans *Goetz de Berlichingen* et dans *Egmont*, dans son *Iphigénie*, dans ses poésies lyriques, il se rapproche de Sophocle et de Phidias, et la manière inexpliquée jusqu'ici dont il était parvenu à subjuguer, à régir l'inspiration, le rattache évidemment aux traditions de la poésie païenne. C'est pourquoi M. Barbier a eu raison de confondre dans un commun regret les ruines de Rome et la mort de Goëthe.

Le ton de *Chiaia*, c'est-à-dire du troisième chant du *Pianto*, n'est, à proprement parler, ni celui du *Campo Santo*, ni celui du *Campo Vaccino*. Après la manière de Dante et la manière de Claude Gelée, nous avons celle de Théocrite et de Virgile. Le dialogue de Salvator et du pêcheur, sur la liberté déchue, rappelle, en effet, d'une façon frappante, les chants alternés des pâtres siciliens. Les images que chacun des deux interlocuteurs appelle à son aide, la

limpidité du langage dans lequel il exprime sa pensée, la brièveté sentencieuse avec laquelle il peint ses regrets et ses espérances, sont de la même famille que les premiers chants virgiliens. Entre les paroles du pêcheur et celles de Salvator il y a pourtant une diversité habilement ménagée. Le pêcheur qui est seul avec la nature, et qui oublie sa pauvreté dans le spectacle des flots et des îles couronnées de verdure, raconte ses espérances avec une sérénité plus voisine de l'art antique ; Salvator, qui a vécu dans les villes, qui a coudoyé l'orgueil et l'envie, dont l'indigence s'est aigrie en présence de la richesse insolente, se laisse aller à plus d'âpreté ; il y a dans son désespoir plus de colère que d'abattement. Mais le souvenir vivant des collines qu'il a parcourues pour instruire son pinceau colore parfois son langage d'une teinte païenne ; aux gémissements de Naples asservie se mêle impérieusement un hymne d'amour pour l'éternelle beauté de la nature, et peu à peu la voix du pêcheur et celle de Salvator, comme deux flûtes arcadiennes, s'unissent pour redire à l'écho la même mélodie. Le caractère païen de *Chiaia* pourrait choquer les lecteurs français, si l'auteur eût écrit sur l'Italie un poëme descriptif ; mais la forme dialoguée qu'il a choisie se prête si bien au style antique, les pensées brèves et animées du pêcheur et de Salvator se succèdent avec tant de grâce et de simplicité, qu'on oublie la date de l'ouvrage pour ne plus songer

qu'à l'intérêt de la lecture. Je conçois sans peine qu'à Naples, dans la patrie de Salvator et de Masaniello, M. Barbier se soit laissé séduire par le souvenir des pâtres de Virgile, et qu'au lieu de parler en son nom il ait placé ses pensées dans la bouche d'un peintre et d'un pêcheur : cette répudiation de sa personnalité donne aux plaintes et aux espérances du poëte une naïveté qu'il eût rencontrée difficilement dans une autre voie. Chacun, après avoir achevé la lecture de *Chiaia*, s'associe aux vœux de Salvator, et cette sympathie est un triomphe pour M. Barbier.

Bianca est une gracieuse figure dont l'histoire contraste douloureusement avec la déchéance de la reine de l'Adriatique. Cette jeune fille, qui s'éprend d'un argentier jeune et beau comme elle, et qui ne voit à son amour d'autre dénoûment que le bonheur de celui qu'elle aime, qui n'hésite pas un seul instant à se donner, qui obéit à l'instinct de sa passion comme à un ordre divin, excite chez le poëte un regret plein d'amertume. Il parcourt les lagunes, il épie d'un œil inquiet les gondoles joyeuses, et au lieu de l'amour pur et sincère, hardi et confiant, il aperçoit une jeune fille qui a vendu son corps pour quelques sequins, un voyageur blasé qui a loué pour la soirée une courtisane et une gondole, des flambeaux et de la musique; il entend les stances du Tasse répétées par des bouches mercenaires, des baisers qui, au lieu de célé-

brer l'amour confiant et plein d'espérance, racontent la pauvreté avilie. Certes un pareil spectacle, comparé au souvenir touchant de *Bianca*, a de quoi émouvoir les âmes les plus indifférentes. Si usées que soient les passions par les mécomptes et par les années, il reste aux plus endurcis la faculté de s'apitoyer sur l'amour profané. M. Barbier a trouvé pour l'abaissement de Venise, des paroles pleines de tristesse et d'éloquence. Amené, par une pente invincible, de la profanation de l'amour à la profanation de l'art, il a noblement exprimé une pensée qui sommeille au fond de bien des âmes, et qui se révélerait par une plainte unanime, si toutes les lèvres savaient parler ; il a montré comment le mépris de la passion sincère, de la passion pure et désintéressée, mène fatalement au mépris de la pensée elle-même, et de toutes les œuvres de la pensée, comment le plaisir, prenant la place de l'amour, diminue les sympathies de la multitude pour la poésie, la peinture, la statuaire, et comment, à son tour, le mépris de l'art pousse la multitude aux jouissances brutales. Le caractère de *Bianca* se rapproche de l'élégie plus décidément que les trois premières parties du *Pianto*. Cette différence s'explique sans peine ; l'art catholique du *Campo Santo*, les lignes harmonieuses de la campagne romaine, l'ardeur et l'éclat du ciel napolitain, n'étaient pas faits pour inspirer les mêmes pensées que Venise vendant ses filles et le chant de ses gondoliers à la

satiété opulente de l'étranger. M. Barbier, en assombrissant les couleurs de sa pensée, a obéi à la nature du modèle qui posait devant lui ; il a été logique dans sa diversité.

L'auteur a séparé les trois premiers chants du *Pianto* par des sonnets sur Michel-Ange, Raphaël, Masaccio, Corrége, Titien, Dominiquin, Léonard de Vinci, Allegri et Cimarosa. Plusieurs de ces sonnets sont des chefs-d'œuvre de grâce ou d'énergie ; je citerai particulièrement les sonnets sur Raphaël, Corrége, Michel-Ange et Dominiquin. En général, il manie cette forme si rebelle avec une grande liberté ; pourtant il lui est arrivé plusieurs fois, je ne sais pourquoi, de ne pas croiser les rimes du premier ou du second quatrain. Cette irrégularité serait sans importance dans une pièce de longue haleine ; mais dans une pièce aussi courte, je crois sage de l'éviter. Les noms que M. Barbier a chosis indiquent assez qu'il a voulu personnifier dans ces sonnets les différentes faces, les différentes époques de l'art italien. Je regrette qu'il n'ait pas jugé à propos d'encadrer ce qu'il avait à dire de ces artistes éminents dans les divers chants de son poëme ; nous aurions perdu les sonnets que nous aimons, mais l'unité du poëme eût été plus complète. D'ailleurs, une fois engagé dans cette voie, le poëte se condamne à des oublis nombreux, à des injustices involontaires. Pourquoi Michel-Ange sans Ghiberti et Donatello ? Pourquoi Cimarosa sans Palestrina ?

Pourquoi Titien sans Paul Véronèse? Puisque chacun de ces hommes illustres représente une face, un moment de l'art italien, et que chacun de ces moments appartient tantôt à une ville, tantôt à une autre, n'eût-il pas été simple et naturel de rattacher Raphaël et Michel-Ange à Rome, Titien et le Véronèse à Venise? Il me semble que cette méthode, en éliminant les sonnets, n'aurait pu qu'ajouter à la valeur générale du *Pianto*. M. Barbier, par un caprice bien excusable, a préféré la forme du sonnet, et a écrit sur les grands artistes de l'Italie des hymnes très-purs et d'une rare élégance. Notre admiration pour ces rubis d'une si belle eau, et si parfaitement taillés, ne nous permet pas d'insister sur le reproche que nous lui adressons; mais nous croyons que ce reproche est fondé. Nous ne pensons pas que la fantaisie doive régner en souveraine, même dans le domaine de la poésie; l'invention poétique, aussi bien que l'enseignement scientifique, est soumise à des lois impérieuses; quelle que soit la beauté d'un morceau pris en lui-même, si, au lieu de concourir à l'effet général, il distrait l'attention et obscurcit le sens de l'œuvre où il est placé, il est utile d'avertir l'inventeur qu'il s'est trompé, qu'il a manqué aux lois de l'ordonnance. Il ne faut pardonner de pareilles fautes qu'aux écoliers.

Si l'on se demande à quel genre appartient le *Pianto*, on reconnaît sans peine que c'est un poëme

élégiaque. Cette question, sans doute, n'a qu'une médiocre importance ; mais cependant il n'est pas hors de propos de la formuler, car c'est le moyen d'apprécier plus nettement le mérite général du poëme. Les tons divers que nous avons signalés dans les quatres parties du *Pianto* se succèdent sans se contredire, et n'altèrent pas le caractère élégiaque. Dans le cimetière de Pise comme dans la campagne romaine, sous le ciel napolitain comme dans les lagunes de Venise, le poëte n'a qu'une seule et même pensée : le contraste d'hier et d'aujourd'hui, de la grandeur et de l'abaissement. Cette pensée, il l'a poursuivie avec une persévérance et une habileté qui prouvera aux plus incrédules toute la souplesse de son talent. Par cette grande élégie sur l'Italie, il a montré que toute sa destinée poétique n'est pas renfermée dans la satire. Pour notre part, nous n'avons jamais cru que les facultés humaines fussent condamnées irrévocablement à l'accomplissement d'une tâche unique; cette croyance n'est favorable qu'à la paresse. Il est bon que chacun, dans l'intérêt de son nom, dans l'intérêt de son bonheur, n'applique pas sa volonté à des points trop multipliés ; mais la volonté, pour ne pas s'engourdir, a besoin de s'exercer dans un cercle étendu et varié : M. Barbier, en s'acharnant à la satire, courait le danger d'appauvrir ses facultés. S'il n'eût pas détourné ses regards de la société française, il eût été amené, malgré lui, à oublier la pu-

reté pour l'âpreté. En s'habituant au maniement exclusif de l'hyperbole, à l'expression constante de la colère, il eût donné à son langage une sonorité métallique dont le succès est assuré dans la satire, mais dont l'application est ailleurs difficile ou inopportune. Puisqu'il est jeune encore, il fait sagement d'employer les plus belles années de sa vie à des études variées; c'est à ce prix seulement qu'il prendra possession de l'avenir. L'amitié imprévoyante lui conseillait de ne rien tenter au delà de la satire, de ne pas abandonner l'instrument dont il connaissait si bien toutes les ressources; il n'a pas écouté ces conseils, et il est récompensé de son courage, car le *Pianto*, moins populaire que les *Iambes*, est une œuvre plus pure, plus digne d'admiration, plus estimée que les *Iambes* par les hommes familiarisés depuis longtemps avec les plus beaux monuments de la poésie. La popularité du *Pianto* se développera plus lentement, mais aura plus de durée.

Nous avouons franchement n'avoir pas saisi l'unité de *Lazare*. A proprement parler, *Lazare* n'est pas un poëme, mais bien une suite de pièces détachées dont l'ordre est à peu près arbitraire. Il n'est pas absolument impossible d'apercevoir une sorte de progression dans la nature et le mouvement des idées exprimées par le poëte dans les dernières pages; mais cette progression est si peu sensible et si facile à nier, il y a si peu d'injustice

à la méconnaître, qu'il vaut mieux, dans l'intérêt du poëte, étudier individuellement chacune des pièces de ce recueil sans se préoccuper de l'enchaînement de cette pièce avec celle qui précède ou celle qui suit; c'est le parti que nous prenons. En lisant sur la première page le nom de *Lazare*, nous avions pensé que l'Irlande jouerait le principal rôle dans le poëme de M. Barbier, et que l'auteur s'était proposé de sonder courageusement cette plaie profonde et saignante dont la seule vue suffit pour contenir l'orgueil de l'aristocratie anglaise; nous nous étions trompé. L'Irlande paraît à peine dans le poëme de M. Barbier; l'auteur, en inscrivant sur la première page de son œuvre le nom de *Lazare*, a cédé à un caprice dont il nous laisse ignorer le motif. Pour notre part, nous renonçons à le deviner, et nous jugeons toutes les pièces de *Lazare* comme les pièces d'un recueil lyrique. M. Barbier, en écrivant les *Iambes* et le *Pianto*, c'est-à-dire en produisant sous la forme poétique ce qu'il pense de la France et de l'Italie, avait choisi le moule de la satire, puis le moule de l'élégie; en écrivant sur l'Angleterre, il a entremêlé habilement l'ode, la satire et l'élégie. La pièce sur Londres est d'une signification assez vraie, mais je regrette que cette pièce manque à la fois de développement et de clarté. Les comparaisons ne sont pas toujours heureuses; quelques-unes, loin de présenter la pensée de l'auteur sous une face nou-

velle et de la commenter, auraient besoin d'être expliquées. Sans doute, Londres est triste, même dans ses quartiers les plus opulents, même dans ses parcs si vantés; mais la tristesse de la ville est moins dans les briques de ses maisons, que dans l'attitude et la démarche de ses habitants. L'élégance fastueuse de quelques familles ne suffit pas pour animer les rues d'une ville habitée par douze cent mille âmes, et l'industrie, si active qu'elle soit, est plus bruyante que gaie. L'accroissement de la richesse est une application légitime de la volonté humaine; mais lorsque l'immense majorité d'un peuple voue toutes ses forces à la pratique de la seule industrie, l'homme est envahi par la chose, ou plutôt passe lui-même à l'état de chose, et c'est à l'effacement de la personne humaine qu'il faut rapporter la tristesse de Londres. Je sais très-bien que cette idée, telle que je la présente, n'a par elle-même rien de poétique; mais je la tiens pour vraie, et je ne doute pas qu'il ne fût possible à M. Barbier de la rendre acceptable. *Bedlam* vaut mieux que le tableau de Londres; l'auteur, au lieu de s'arrêter à la surface du sujet, s'est résolu sagement à peindre l'idée suscitée par la folie plutôt que la folie elle-même. Çà et là il y a bien trace d'un amour immodéré pour la réalité visible, mais, en général, le poëte s'attache de préférence à chercher, à montrer l'origine des maux qu'il contemple. La poésie, ainsi comprise, est à nos yeux

la seule poésie vraie, la seule qui mérite d'être discutée; Bedlam eût été, pour l'école réaliste, l'occasion d'une amplification indéfinie; M. Barbier s'est abstenu de l'amplification, et nous lui savons gré de la sobriété avec laquelle il a peint les grimaces, les cris et les mouvements tragiques ou burlesques dont Bedlam est chaque jour témoin. Il a plongé son regard au fond de la folie, et sous les flots tumultueux de cette énigme terrible il a lu, en toutes lettres, les deux syllabes du mot orgueil. Sans doute cette explication ne comprend pas toutes les formes de la folie, mais nous croyons que dans le plus grand nombre des cas la science se trouve d'accord avec la poésie. L'orgueil est en effet la maladie qui dévore chez nous, comme de l'autre côté de la Manche, les esprits mêmes qui professent la modestie la plus obstinée. Ceux qui avouent cette maladie ont une chance de salut dans le ridicule qui leur est infligé, s'ils ne justifient pas l'opinion qu'ils ont d'eux-mêmes par l'élévation de leurs idées ou de leurs œuvres, par la sagesse ou la grandeur de leur conduite; ceux qui s'adorent et n'osent l'avouer succombent sous l'orgueil, comme le Spartiate sous les dents du renard dérobé; le corps demeure debout, mais l'intelligence tombe en ruines, et l'orgueilleux devient fou. C'est là ce que M. Barbier a très-bien montré dans sa pièce sur Bedlam; c'est là ce que l'école réaliste n'eût pas même entrevu.

Le Minotaure est un des morceaux les plus élevés de la poésie moderne. Jamais, je crois, l'avilissement de la beauté n'avait été raconté en termes aussi poignants. Toutes les jeunes filles que l'Angleterre envoie chaque année à la débauche insatiable de Londres, comme Athènes envoyait au Minotaure les vierges désignées par le sort, se disent l'une à l'autre, avec une simplicité pathétique, avec une confusion qui touche au repentir et presque à l'expiation, comment elles sont tombées dans l'abîme où elles se débattent sans espoir de salut. Depuis la pauvreté, mauvaise conseillère, jusqu'à l'oisiveté, dont les suggestions ne sont guère moins perfides, jusqu'à l'amour trompé, jusqu'à l'abandon, jusqu'au désespoir qui se précipite dans les plaisirs effrontés pour s'étourdir et s'oublier, jusqu'à la vanité qui souille l'âme pour parer le front, le poëte n'a rien omis. Il a su prêter à toutes ces voix gémissantes un accent de vérité qui éveille la compassion sans jamais exciter le dégoût. Certes, s'il y a au monde un sujet glissant et difficile, c'est celui du *Minotaure*. Pour marcher d'un pas ferme sur ce terrain, il faut éviter à la fois le cynisme et la pruderie ; M. Barbier a su passer entre ces deux écueils. Après avoir lu *le Minotaure*, il est impossible de ne pas se sentir saisi d'une sympathie profonde pour ces plaintes où la colère ose à peine se montrer. Le poëte a merveilleusement concilié la franchise de la pensée

et la pudeur de l'expression ; il a toujours dit ce qu'il voulait dire, sans restriction, sans pusillanimité ; mais il a trouvé pour les idées les plus hardies des paroles graves et chastes, qui forcent à l'attention les esprits les plus indifférents et les plus étroits. Qu'on ne dise pas qu'un pareil sujet n'est pas du ressort de la poésie ; qu'on ne dise pas que l'imagination ne peut, sans se flétrir, promener ses yeux sur les plaies hideuses de la société moderne ; il n'y a pas une face de la vérité qui ne soit pour l'imagination un thème glorieux ; toute la difficulté se réduit à interpréter dignement le thème dont le vulgaire détourne son regard. Quoique la tâche du poëte se distingue nettement de la tâche du moraliste, il n'est pas défendu au poëte de s'associer à la tâche qui n'est pas la sienne ; l'imagination, en appelant la sympathie publique sur les souffrances que la multitude accepte comme inguérissables, ne perd ni sa grandeur, ni sa pureté ; elle émeut, et l'émotion qu'elle produit vient en aide à l'enseignement dialectique. C'est à ce point de vue qu'il faut se placer pour comprendre et pour admirer *le Minotaure*.

Les belles Collines d'Irlande expriment sévèrement, avec une tristesse pénétrante, ce qui se passe dans l'âme du paysan irlandais enlevé à son village natal, et forcé, pour ne pas mourir de faim, de labourer, d'arroser, de féconder de ses sueurs le champ d'autrui. Les premières stances sont gra-

ves, et le lecteur croirait volontiers que la plainte va tourner à la satire; mais peu à peu le souvenir des belles collines d'Irlande donne à la pensée du pauvre paysan une sérénité pleine de grandeur; en pleurant ses collines chéries, il cède au besoin de les chanter, de les peindre; il en décrit la beauté avec tant de précision, tant de pureté, qu'il oublie un instant sa douleur dans l'admiration de la terre absente. Cette pièce est assurément une des plus belles de *Lazare;* les développements sont traités avec une rare sobriété, et cette sobriété même ajoute à la pensée une valeur nouvelle. Comme il n'y a dans cette plainte mélancolique aucune parole inutile, chaque parole porte coup. La concision, ainsi comprise, n'a rien de commun avec la sécheresse, et n'appartient qu'à une habileté consommée. Pourquoi l'Irlande, qui joue aujourd'hui un rôle si important dans les affaires de la Grande-Bretagne, ne paraît-elle qu'une fois dans le recueil de M. Barbier? Est-ce de la part du poëte un oubli ou un artifice? Si c'est un oubli, cet oubli, je l'avoue, s'explique difficilement; si c'est un artifice, je crois que l'auteur s'est mépris sur les proportions qui conviennent à l'Irlande dans un poëme sur la Grande-Bretagne; car depuis quarante ans l'Irlande s'est réveillée plusieurs fois, et son sommeil même suffit pour effrayer l'Angleterre. Depuis le duc de Wellington jusqu'à lord Grey, depuir sir Robert Peel jusqu'à lord John Russell, il n'y a pas un

homme d'État, à quelque opinion qu'il appartienne, qui ne s'inquiète de l'Irlande ; il n'y en a pas un qui ose prendre une décision de quelque gravité en ce qui touche l'Église, le droit criminel ou l'administration municipale, sans se demander si cette décision ne suscitera pas de nouveaux *cœurs d'acier*. Quelle que soit donc la perfection des *Belles Collines d'Irlande*, je pense que M. Barbier eût bien fait de ne pas s'en tenir à cette mélancolique élégie ; je pense qu'il aurait dû étudier ce thème sous plusieurs faces, et le représenter plus d'une fois, pour en bien démontrer toute la valeur.

La pièce sur Shakspeare n'a pas rempli mon attente ; pourtant je la trouve très-belle. A quelle cause faut-il donc attribuer mon désappointement? Jamais l'immortel auteur d'*Hamlet* et de *Roméo* n'a été loué en termes plus magnifiques; jamais aucune parole humaine n'a célébré plus dignement l'inaltérable vérité empreinte dans les créations du poëte anglais Mais je crois que cette pièce ne produit pas tout l'effet qu'elle pourrait produire, parce que l'auteur, en l'écrivant, n'a pas tenu compte de la place qu'il lui avait assignée. Si, au lieu de déplorer la cruelle nécessité qui ravit à la terre le grand poëte aussi bien que l'homme inutile et justement ignoré, ce qui n'est pas un thème très-neuf, il se fût contenté de rapprocher la grande image de Shakspeare et la société anglaise contemporaine, le génie universel qui nous a légué une si

glorieuse famille et l'égoïsme cupide qui domine maintenant la patrie de Shakspeare, je suis sûr que la pièce eût été plus belle encore, parce qu'elle fût devenue plus vraie. Les Français ignorent généralement que Shakspeare n'est nulle part moins estimé, moins admiré, que dans sa patrie ; cet oubli injurieux, non pour le poëte méconnu, mais pour l'ingrate multitude, offrait à M. Barbier l'occasion d'une colère grande et généreuse. Mais c'est à peine si cet oubli est indiqué dans la pièce dont je parle. Il y a deux ans, quand le duc de Wellington fut nommé chancelier d'Oxford, l'aristocratie anglaise se pressait dans l'enceinte de l'université pour entendre quelques fragments de Shakspeare traduits en vers grecs; mais à Drury-Lane, à Covent-Garden, *Othello* et *Macbeth* paraissent bien rarement sur l'affiche : les drames bourgeois de Sheridan Knowles ont le pas sur *Richard III* et *le Roi Lear*. A Oxford, c'était un tour de force qui excitait la curiosité ; peut-être même la curiosité n'entrait-elle pour rien dans l'affluence des auditeurs, peut-être faut-il expliquer par le seul esprit de parti le nombre des personnes réunies pour assister à l'installation du duc de Wellington. D'ailleurs, les humanistes qui traduisent Shakspeare en vers grecs sont loin de représenter le goût des salons. Ils aiment Shakspeare comme ils aiment Sophocle, parce qu'ils ont lu et compris Shakspeare et Sophocle ; mais le beau monde préfère

Sheridan Knowles à Shakspeare, comme il préfère une étoffe nouvelle à une étoffe du dernier siècle. Pour lui la valeur de Shakspeare n'est pas une question littéraire, mais une question de mode. C'est pourquoi je pense que M. Barbier eût bien fait d'abandonner la mortalité providentielle de Shakspeare et d'insister exclusivement sur l'ingratitude de sa patrie ; car ce n'est pas en élevant au poëte de Stratford une statue de bronze de quatre-vingts pieds, et en construisant une taverne dans la tête de ce colosse, que l'Angleterre prouvera qu'elle ne manque pas de mémoire : un tel monument, si jamais il s'élève, et nous avons le droit de le craindre, ne révélera chez les souscripteurs qu'une puérile vanité.

La pièce sur Westminster me paraît très-supérieure à la pièce sur Shakspeare, non que la forme soit plus précise et plus pure; mais l'idée choisie par le poëte est mieux définie, plus facile à embrasser et plus juste en elle-même. En effet, il n'y a pas un voyageur qui, en visitant l'abbaye de Westminster, n'ait demandé à voir le tombeau de Byron. Or, les cendres de Byron sont à quelques lieues de Newstead-Abbey, dans une église de village, et quoique nous sachions, par le témoignage de Washington Irving, avec quel soin le colonel Wildman, aujourd'hui propriétaire de Newstead-Abbey, a recueilli tout ce qui se rattache au souvenir de Byron, cette assurance n'excuse pas l'in-

gratitude de l'Angleterre envers le seul poëte qu'elle puisse mettre à côté de Shakspeare et de Milton. La religion du colonel Wildman n'est pas la religion du pays. Que la naissance et la richesse obtiennent un tombeau sous les voûtes de Westminster, ce n'est pas là un sujet d'étonnement; mais que le pays confie au ciseau de Chantrey l'image de James Watt, et que ce même pays ne trouve pas un penny pour élever une statue à Byron, pour recueillir ses cendres et les placer à côté de Newton; que la société anglaise, qui a trouvé de l'or pour honorer la mémoire d'un illustre mécanicien, laisse passer sans les retenir les débris mortels d'un homme dont la gloire rayonne sur l'Europe entière, voilà ce qui est une honte, voilà ce que M. Barbier a bien fait de flétrir. Si l'idée mère de *Westminster* est juste et grande, le style de cette pièce n'a pas constamment toute la clarté désirable. Les plaintes exprimées directement par Byron, les apostrophes adressées par M. Barbier au pèlerin immortel, ont quelquefois besoin d'être étudiées à plusieurs reprises; souvent il arrive que les images manquent d'analogie et rendent la pensée obscure.

La pièce du *Pilote*, adressée à William Pitt, n'a peut-être pas reçu tous les développements qu'elle méritait. Le rôle joué en Europe par le second fils de lord Chatam a laissé des traces si profondes dans l'histoire qu'il y avait lieu, nous le croyons du moins, de retracer plus largement la personne

et la conduite de cet homme singulier; car William Pitt n'a vécu que pour la puissance; il n'a jamais eu d'autre passion, d'autre désir, d'autre volonté que le gouvernement de son pays. Tout ce qu'il a fait, tout ce qu'il a conçu, tous les actes de sa vie, conformes ou contraires au droit, ne se proposaient qu'un but unique, la gloire et la suprématie de l'Angleterre. Pour atteindre ce but, il n'a pas craint de prodiguer l'or de son pays et d'engager l'avenir; il a soudoyé l'Europe et déchaîné contre la France, rivale de l'Angleterre, des armées aussitôt réunies que dispersées. Il est mort à la tâche; mais à son lit de mort il n'a pas abjuré la pensée qui avait dominé toute sa vie : il s'accusait auprès de l'évêque de Winchester d'avoir négligé la prière; mais il croyait sincèrement avoir accompli ses devoirs envers sa patrie. Certes, un homme de cette trempe, premier ministre à vingt-quatre ans, maître de son pays pendant plus de vingt ans, étranger à toutes les joies qui ne sont pas le pouvoir, mort pauvre, obligé de recommander ses nièces à la générosité publique après avoir régné sur l'Angleterre et sillonné l'Europe de sa volonté, est une figure digne d'étude. C'est pourquoi je regrette que M. Barbier se soit arrêté à la surface du sujet qu'il avait choisi. La pièce du *Pilote* est remplie d'énergie et de grandeur; mais je crois qu'il eût été bon d'insister plus longuement sur la lutte de la volonté contre l'histoire : car non-seulement la pensée de Pitt a été

vaincue par la révolution française et par la réforme parlementaire de la Grande-Bretagne, mais sa défaite se poursuit encore aujourd'hui sous nos yeux. L'émancipation des catholiques d'Irlande et la réforme des corporations municipales sont autant de victoires remportées sur cette pensée obstinée. Il était naturel de rattacher à William Pitt toute l'histoire de la Grande-Bretagne depuis la rentrée des Bourbons en France. M. Barbier, en circonscrivant le champ de ses méditations, a réussi à produire une belle pièce; mais il n'a pas mis en lumière toutes les richesses contenues dans le seul nom de Pitt; il s'est exagéré l'importance de la sobriété.

La Lyre d'airain personnifie d'une façon poignante la misère laborieuse. Il est impossible d'exprimer plus clairement à quel prix l'industrie se développe, à quel prix l'homme triomphe des choses; le dialogue du maître et de l'ouvrier, de la mère et des enfants, résume avec une évidence accablante l'une des plus graves questions soulevées depuis cinquante ans, la question des salaires. Ce n'est pas à la poésie qu'il appartient de résoudre une pareille question, mais il ne lui est pas défendu de la poser. Puisqu'elle s'adresse à l'imagination, et que son rôle est d'émouvoir la multitude, elle fait bien de présenter sous une forme populaire les idées qui ne sont pas encore généralement comprises, et qui ont besoin d'être discutées dans

le sein des familles avant d'être écoutées à la tribune. Les académiciens et les colléges ne comprennent pas ainsi la tâche de la poésie; mais le poëte, pour exprimer sa pensée, ne doit s'inquiéter ni des académies ni des colléges. Sans empiéter sur le domaine de la science, il peut frapper l'intelligence de la foule par le tableau des souffrances que la réforme des lois est seule appelée à guérir. A Dieu ne plaise que je conseille jamais à personne de versifier la discussion des questions sociales! Une pareille entreprise exciterait justement le dédain de la science et de la poésie; mais le poëte, sans oublier sa mission, qui est d'émouvoir, peut être pour la science un utile auxiliaire, et à ce titre, *la Lyre d'airain* mérite nos éloges. Quelquefois cependant il est arrivé à M. Barbier de méconnaître la limite qui sépare la description technique de la description poétique; il a tenté de peindre les métiers et les machines, les chaudières et les soupapes, et je dois dire que cette peinture manque absolument de clarté. Ce qui est, pour les mécaniciens, erreur ou confusion, devient, pour les lecteurs ordinaires, une nuit impénétrable. S'il est permis à la poésie d'introduire dans ses tableaux le mouvement de l'industrie, c'est à la condition de négliger les détails pour ne montrer que les résultats généraux; en violant cette condition, elle se condamne à la sécheresse ou à l'obscurité. Dans *la Lyre d'airain*, M. Barbier n'a

pas su éviter le dernier de ces deux écueils; toutefois, malgré cette tache, la pièce est assurément l'une des meilleures de *Lazare*, et les détails obscurs pourraient facilement être supprimés.

La dernière pièce du recueil, *la Nature*, est, à mon avis, la plus belle de toutes. Le poëte, en présence de l'industrie, se demande ce que deviendra la Nature; il s'inquiète et s'afflige, il craint que l'imagination, la rêverie, les passions et le bonheur ne succombent, et n'expient par leur anéantissement l'implacable succession de métamorphoses que la volonté humaine accomplit comme pour se jouer de la volonté divine; c'est une noble et touchante inquiétude que M. Barbier a traduite avec une rare éloquence. Le cantique orgueilleux des défricheurs, la plainte du poëte et la réponse de la Nature expriment très-bien les relations de l'industrie et de l'imagination, les espérances et les craintes qui les divisent, et la raison qui doit un jour les réunir. Que l'industrie, exclusivement occupée à multiplier la valeur des choses par la transformation et le déplacement, proscrive les rêveurs comme inutiles, et n'assigne aucune limite à la puissance humaine, c'est un préjugé facile à constater; que les poëtes redoutent l'industrie qu'ils n'ont pas étudiée et qui ne les comprend pas, c'est un fait non moins évident. Si ces craintes avaient besoin d'être réfutées, l'Angleterre elle-même, qui semble personnifier l'in-

dustrie, et dont toute la conduite, depuis les premiers voyages de Walter Raleigh, se réduit en apparence à des spéculations de comptoir, qui signe et déchire les traités pour agrandir ses ateliers, brûler sa houille et vendre son acier, l'Angleterre nous fournirait un argument victorieux. Car tandis qu'elle employait les séances de son parlement à discuter la concession des chemins de fer, la poésie anglaise continuait son œuvre avec autant d'éclat et de bonheur que dans l'enfance de l'industrie. Il n'est donc pas au pouvoir de l'homme d'agrandir une de ses facultés au point d'étouffer toutes les autres. Qu'il se propose l'utilité, et que pour l'atteindre, il abaisse les montagnes et enferme les fleuves, il ne lui sera jamais donné d'accroître sa richesse sans appeler la science à son aide. Or, la science ne peut continuer à se développer sans ouvrir à l'imagination de nouvelles perspectives ; c'est-à-dire que l'industrie, la science et la poésie, qui représentent des facultés diverses, sont assurées de la même durée que ces facultés. Cette vérité que nous exprimons sous la forme dogmatique, M. Barbier l'a rendue dans un admirable dialogue.

Cependant, malgré toutes les belles pièces que j'ai distinguées dans *Lazare*, et le nombre de celles que je viens d'analyser équivaut à la moitié du pëme, je ne puis m'empêcher de préférer le *Pianto* à *Lazare*. Les parties recommandables de ce der-

nier recueil peuvent se comparer au *Pianto;* mais il manque au poëme de *Lazare* un élément indispensable, un élément sans lequel il n'y a pas de véritable poëme : cet élément, c'est l'unité. Pour que *Lazare* fût un poëme et non pas un recueil, il eût fallu que M. Barbier réunît autour d'une pensée centrale toutes les pensées successives que nous avons essayé de caractériser ; il eût fallu, par exemple, que l'industrie gouvernât toutes ces pensées comme l'essieu gouverne les rayons d'une roue. M. Barbier, en négligeant de satisfaire à cette condition impérieuse, s'est privé certainement de la moitié du succès qu'il méritait. Les meilleures parties de *Lazare* n'ont pas été appréciées justement parce que la disposition de ces parties est, sinon arbitraire, du moins dépourvue de nécessité, parce que cette disposition pourrait être changée à l'insu du lecteur.

Il est probable que M. Barbier connaît aussi bien que nous toute l'importance de l'unité ; pourquoi donc a-t-il écrit un poëme sans unité ? Je crois le savoir. En présence de toutes les pensées incomplètes qui se produisent, qui, faute de temps, viennent au monde borgnes ou boiteuses, l'auteur justement applaudi des *Iambes* et du *Pianto* s'est exagéré l'utilité du loisir. Pour ne pas faillir comme ceux qui n'ont pas attendu l'heure de l'enfantement, il s'est imposé une trop longue attente. En possession d'une richesse dont per-

sonne ne connaît aussi bien la valeur que les hommes de science et d'imagination, maître du temps, libre de produire à son heure, il a laissé passer le moment fatal où il devait se décider à vouloir, et, ce moment une fois emporté dans l'abîme du passé, il n'a plus retrouvé que les pierres dispersées et rebelles du monument qu'il avait rêvé ; c'est à ces pierres qu'il a donné le nom de *Lazare*. Le temps manque au plus grand nombre des poëtes, la volonté a manqué à M. Barbier ; c'est dans la combinaison de ces deux éléments que se trouve la gloire. Que M. Barbier parte pour l'Espagne ou pour les bords du Rhin, et qu'il prenne sa revanche.

1837.

XV.

EUGÈNE SUE.

LATRÉAUMONT.

Jusqu'ici M. Eugène Sue s'était proposé, dans ses romans, de démontrer, ou du moins de mettre en scène, le triomphe du mal. *Atar-Gull*, *la Salamandre* et *la Vigie de Koat-ven* sont, dans la pensée de l'auteur, autre chose que de simples romans, et viennent à l'appui du système qu'il a embrassé. Il est impossible de se méprendre sur les prétentions philosophiques de M. Eugène Sue, car il a pris soin de formuler dans de nombreuses préfaces ce qu'il veut démontrer. Si les principes qu'il croit avoir découverts, et qui lui semblent régir les sociétés humaines, ne sont pas nettement exposés dans les préfaces qui précèdent chacun de ses ouvrages, c'est surtout à la diffusion, à la prolixité de son langage qu'il faut attribuer l'obscurité dont sa doctrine demeure enveloppée. Cependant, il est permis d'a-

jouter sans injustice, que M. Eugène Sue, chaque fois qu'il a voulu exposer ses principes, a prouvé qu'il n'avait jamais étudié les questions philosophiques au milieu desquelles il se fourvoie. Le public s'est montré plein d'indulgence pour l'auteur d'*Atar-Gull* et de *la Salamandre*, et n'a cherché dans les romans de M. Eugène Sue qu'une pure distraction. A l'exemple du public, la critique n'a pas semblé attacher grande importance aux préfaces pessimistes du romancier, et sans doute ses nombreuses et inutiles professions de foi seraient aujourd'hui effacées de toutes les mémoires, si l'auteur n'eût pris la peine de les rappeler et de les contredire dans les premières pages de son nouveau livre. Les lecteurs qui ont trouvé dans *Atar-Gull*, dans *la Salamandre* et dans *la Vigie de Koat-ven* intérêt ou plaisir, n'ont pas songé à se demander si chacun de ces trois récits étayait ou ruinait les doctrines pessimistes de M. Eugène Sue; mais il paraît que la réputation de romancier est loin de suffire au philosophe, et nous sommes dûment avertis par la préface de *Latréaumont*, que l'auteur, sans renoncer d'une façon irrévocable au système qu'il a professé jusqu'ici, croit cependant devoir suspendre ses hostilités contre les esprits candides qui confondent l'idée de bonheur et l'idée de vertu. A notre avis, cette déclaration n'est qu'une maladresse. Puisque les doctrines philosophiques de M. Eugène Sue avaient passé parfaitement ina-

perçues, l'auteur aurait dû se résigner au rôle modeste de romancier, et ne plus tenter d'enseigner la sagesse à ses contemporains. Le point important pour lui était d'écrire *Latréaumont* avec plus de simplicité, plus de correction que ses précédents ouvrages. Pourquoi faut-il qu'il ait méconnu sa nullité philosophique et réveillé malencontreusement le souvenir de ses préfaces lourdes et diffuses? Le succès d'*Ator-Gull*, de *la Salamandre* et de *la Vigie de Koat-ven* a été ce qu'il devait être, il y avait dans ces trois récits de quoi émouvoir la foule, et la foule émue a battu des mains. La plupart des personnages étaient exagérés; la farce, la bouffonnerie, la caricature s'y mariaient au mélodrame, et la critique sérieuse ne pouvait, sans oublier ses devoirs et sa mission, classer M. Sue parmi les représentants littéraires du roman. Mais comme l'auteur d'*Atar-Gull* semblait traiter la langue avec un dédain absolu, et sautait à pieds joints par-dessus toutes les lois du style, la critique s'est abstenue de protester contre les applaudissements prodigués à M. Sue. Elle a dû croire, elle a cru que l'auteur d'*Atar-Gull* se contenterait d'un succès de trois mois, et ne prétendrait pas à la durée. Aujourd'hui, cette illusion n'est plus possible; il n'est plus permis d'ajouter foi à la modestie de l'auteur, et nous sommes forcé de le juger sévèrement, car la manière dont il parle de lui-même et de ses ouvrages éloigne toute pensée d'indulgence.

Pourquoi l'auteur, en écrivant *Latréaumont*, s'est-il abstenu de soutenir le triomphe du vice? Pourquoi a-t-il modifié ses doctrines philosophiques? La préface de son nouveau livre est loin de nous donner des renseignements complets sur ce sujet important. Nous savons seulement que M. Sue, à mesure qu'il *expérimentait* la vie, a vu les idées absolues, qu'il avait professées jusque-là, exposées à de nombreux démentis, et qu'il a fini par reconnaître ce qu'il appelle le néant des idées absolues. Malgré sa prédilection obstinée pour les thèses philosophiques, il ne paraît pas se douter de la différence qui sépare l'expérience de l'expérimentation, et confond, comme à plaisir, le langage des sciences physiques et celui des sciences sociales. Si nous relevons cette faute, qui semble, au premier aspect, toute vénielle, c'est qu'elle nous paraît de nature à expliquer clairement pourquoi M. Sue est si mal assuré de ses propres idées. Il est impossible, en effet, de faire quelque progrès dans une science quelconque sans avoir préalablement étudié la langue de cette science. Or, puisque M. Sue ignore complétement la langue philosophique, comment serait-il reçu à parler philosophie? Le bégayement de sa parole n'est que l'écho du bégayement de sa pensée. Obscur pour lui-même, comment serait-il clair pour le lecteur?

Malheureusement, outre ses prétentions philosophiques, M. Sue affiche encore des préten-

tions historiques. Il croit sincèrement avoir fait une découverte en exhumant des manuscrits de la bibliothèque royale la conspiration du chevalier de Rohan, décapité sur la place de la Bastille en 1674. A l'entendre, tous les historiens qui ont écrit sur le règne de Louis XIV se sont mépris sur le caractère de cette conspiration. Personne, avant l'auteur de *Latréaumont*, n'avait entrevu le mot de cette énigme. *Latréaumont* n'est pas seulement un roman, mais bien aussi et surtout un ouvrage historique de la plus grande nouveauté, destiné à mettre en lumière une découverte authentique, irrécusable, à compléter pour la postérité curieuse le récit du règne de Louis XIV. Cependant les six dernières pages du septième chapitre des mémoires du marquis de Lafare contiennent de nombreux détails sur la conspiration du chevalier de Rohan. Tous les personnages mis en scène par M. Sue sont indiqués par le marquis de Lafare ; le caractère de ces personnages est nettement défini ; toute leur conduite est exposée avec précision. A quoi donc se réduit la découverte de l'auteur de *Latréaumont ?* En vérité, cette prétendue découverte est bien peu de chose, et je crois même qu'il est permis de la considérer comme nulle. M. Sue prétend que la conspiration du chevalier de Rohan était républicaine, et que les historiens ont ignoré le véritable caractère de cette conspiration ; à l'appui de cette assertion, il cite plusieurs

fragments des statuts républicains rédigés en latin par l'un des agents de la conspiration, par un maître d'école hollandais. Mais ce maître d'école figure dans la conspiration comme agent et non comme acteur. A vrai dire, il n'est qu'un instrument passif dont tous les mouvements sont réglés par la volonté de Latréaumont. Or, de l'aveu de M. Sue, comme d'après le témoignage du marquis de Lafare, Latréaumont n'a jamais nourri de principes républicains. Il a trouvé sous sa main un homme savant, probe et crédule, capable d'un dévouement sans bornes aux idées républicaines, et, pour l'associer à ses projets, il lui a montré dans un prochain avenir l'établissement d'une république. Il avait besoin, pour obtenir les vaisseaux et l'argent de l'Espagne et de la Hollande, du nom d'un grand seigneur, et il a trouvé un cadet de famille ruiné, le chevalier de Rohan, qui a vendu son nom pour cent mille écus. Or, le chevalier de Rohan, en s'avilissant pour cent mille écus, ne songeait pas à fonder une république.

Il est probable que le public, habitué à ne voir, à ne chercher dans M. Eugène Sue qu'un romancier, oubliera ses prétentions historiques comme il a oublié ses prétentions philosophiques. Pour notre part, nous renonçons de grand cœur à prolonger cette discussion, et nous acceptons volontiers *Latréaumont* comme un roman. Un bon roman n'est pas chose si commune que la critique ait le droit

de le dédaigner ; et puisque M. Sue, en commençant une série de romans historiques, semble promettre de s'amender et de traiter sérieusement, avec soin, avec patience, l'invention des personnages et des épisodes qu'il avait jusqu'ici traitée cavalièrement, nous étudierons son œuvre nouvelle avec toute l'attention que l'auteur ne craint pas de solliciter. Est-ce orgueil ou modestie de sa part? peu nous importe. Il croit avoir fait un bon livre; s'il se trompe, le public saura bien l'éclairer ; s'il a raison, si la bonne opinion qu'il a de lui-même ne trouve pas de contradicteurs, les applaudissements qu'il aura recueillis seront pour lui un utile encouragement.

Les personnages de *Latréaumont* ne sont pas nombreux, et cependant, à mesure qu'un de ces personnages entre en scène, le lecteur se sent saisi d'un mouvement d'impatience. Pourquoi? C'est que chacun de ces personnages est annoncé comme un événement de la plus haute importance, et que la curiosité, d'abord vivement excitée, ne se trouvant pas satisfaite, provoque dans l'esprit du lecteur une sévérité inévitable. Pour juger impartialement les acteurs de cette tragédie singulière qui a passé presque inaperçue dans le récit du règne de Louis XIV, mais qui cependant, comme nous l'avons montré, n'a pas été omise dans les mémoires des contemporains, il faut consentir à oublier les préfaces interminables et innombrables qui servent

comme de piqueurs à toutes les figures qui passent sous nos yeux. Nous nous résignons de bonne grâce à cet oubli, car nous voulons offrir à l'auteur de *Latréaumont* toutes les chances d'une épreuve loyale.

Or, nous avons vu avec regret le caractère de Louis XIV réduit à deux éléments fort simples assurément, et enregistrés par l'histoire, mais qui sont loin, à notre avis du moins, de composer le personnage entier. M. Sue ne voit dans Louis XIV que l'égoïsme et la brutalité. Il nous semble que ces deux vices ne suffisent pas à expliquer tous les événements accomplis en France et en Europe, par l'intervention de la France, depuis 1660 jusqu'en 1715. Que Louis XIV fût égoïste et brutal, qu'il fût puérilement jaloux de tous les hommes de sa cour, et qu'il traitât ses maîtresses comme une chose dévouée à ses plaisirs, nous ne songeons pas à le nier; car, malgré les pompeux récits tracés par la main des courtisans, à l'appui des vices que M. Sue prête à Louis XIV les témoignages abondent. Cependant le roi gourmand, grossier, impérieux, n'est pas le roi de l'histoire, mais seulement le roi de Versailles et de Fontainebleau. La France et l'Europe, qui n'assistaient pas au petit lever de Louis XIV, qui n'étaient conviées ni à sa table, ni à son jeu, ni à ses parties de chasse, étaient forcées de voir en lui autre chose que l'égoïsme et la gourmandise. Le devoir du romancier, même en ra-

contant des scènes où la politique ne joue pas le premier rôle, était de ne pas effacer, de ne pas rejeter dans l'ombre les qualités qui assurent à Louis XIV un rang si glorieux dans l'histoire. Quelles que soient les fautes commises par l'élève de Mazarin, quelles que soient les railleries qu'il ait méritées, par son ignorance et son entêtement, de la part de ses ministres et de ses ambassadeurs, il est impossible néanmoins de ne voir en lui qu'un homme vulgaire, et l'amour le plus passionné pour les institutions démocratiques n'excuserait pas une pareille injustice. Nous inclinons à penser que M. Sue, en traçant le portrait de Louis XIV, a cédé au désir de le présenter sous une face nouvelle, plutôt qu'à un sentiment de haine contre la monarchie absolue. A notre avis, le désir d'être nouveau l'a égaré bien loin de la vérité. Sans doute les mémoires du duc de Saint-Simon sont excellents à consulter en mainte occasion, mais il s'en faut de beaucoup que le témoignage de Saint-Simon soit à l'abri de tout soupçon. N'interroger, n'écouter que lui pour peindre Louis XIV, c'est se condamner à l'ignorance et souvent à l'injustice. M. Sue paraît avoir pris à tâche de renchérir sur Saint-Simon, car il a supprimé tous les traits avantageux du modèle pour ne garder que les traits misérables et grossiers. Aussi la critique la plus bienveillante est-elle forcée de déclarer que l'auteur de *Latréaumont* a complétement défi-

guré le personnage de Louis XIV en le mutilant.

Louis de Rohan n'est guère traité avec plus de justice. Insouciant, faible, sans volonté, il pouvait être généreux ; du moins l'histoire ne défendait pas de lui attribuer des mouvements de franchise et de bonté. Mais en dessinant ce personnage, M. Sue est revenu malgré lui à son ancienne prédilection pour le mal. Il n'a pas compris la nécessité de corriger la faiblesse par la bonté, et il a fait de Louis de Rohan un caractère plus odieux peut-être que celui de Louis XIV; car l'égoïsme sans volonté, sans persévérance, se pardonne plus difficilement que l'égoïsme habitué à gouverner sa conduite avec prévoyance, avec suite. Je pense donc que le personnage de Louis de Rohan est conçu d'après une donnée fausse.

Latréaumont, à qui est confié le rôle le plus important, a le malheur d'être dessiné avec une vérité grossière. C'est ce qu'on appelle, en langage vulgaire, un sacripant, et une fois cette donnée acceptée, je ne puis contester que M. Sue ne l'ait mise en œuvre avec assez de vraisemblance. Toutefois je dois ajouter que ce personnage, quoique vrai en lui-même, n'a pas la vérité que réclame son rôle. En présence de vauriens de son espèce, il pourrait tout à son aise étaler ses maximes cyniques et professer librement le mépris du juste et de l'injuste; mais placé entre Louis de Rohan et Van den Enden, il n'excite qu'un profond dégoût, et

force le lecteur à se demander comment un homme faible, mais éclairé, et un homme crédule, mais intègre, peuvent ajouter foi aux paroles de Latréaumont. A coup sûr, si Latréaumont a trouvé moyen d'engager dans une conspiration absurde un prince de la maison de Rohan, s'il a réussi à faire, d'un savant justement vénéré, un instrument docile à toutes ses volontés, il n'a pas dû tenir le langage que lui prête M. Sue ; car s'il en était ainsi, Louis de Rohan et Van den Enden passeraient nécessairement pour deux enfants.

Van den Enden est une conception évidemment laborieuse, mais en même temps vulgaire. Je suis sûr que l'auteur, en dessinant ce personnage, s'est applaudi et félicité. Cependant j'ai peine à comprendre qu'un savant du premier ordre, lorsqu'il se mêle de conspirer ou du moins d'intervenir comme agent dans une conspiration, ne se croie pas obligé d'étudier le peuple et le pays qu'il veut, qu'il espère régénérer par une révolution. C'est là, si je ne m'abuse, une étrange invraisemblance. Bien que Van den Enden s'occupe à la fois de mathématiques, de philologie, de jurisprudence et de chimie, il est impossible qu'il n'éprouve pas le besoin de s'éclairer avant de s'engager dans un complot où il risque sa tête. Ses études, si ardentes et si multipliées qu'elles soient, ne justifient pas son imprévoyance.

Je ne dis rien du personnage d'Auguste des Préaux,

qui soupire tendrement pour une femme digne de son amour, et qui joue sa tête avec une inconcevable étourderie.

La marquise de Villars, dont la vertueuse résistance jette Auguste des Préaux dans la folle entreprise de Latréaumont, est à mon avis la meilleure figure du livre. Elle aime bien, et sait se faire bien aimer. Lorsqu'elle se résout à partager le sort de son amant, sa conduite paraît toute naturelle. Elle s'élève jusqu'à l'héroïsme sans renoncer à sa première simplicité.

Quant à Maurice d'O, fille d'honneur de la reine, qui se dévoue à la fortune de Louis de Rohan, je ne saurais ni l'aimer ni l'approuver ; car une femme ne peut aimer longtemps, sans s'avilir, un homme qu'elle méprise.

Quels que soient les défauts, les lacunes et les contradictions que présentent les personnages choisis ou créés par M. Sue, assurément il n'était pas impossible de construire, avec ces données imparfaites, une fable intéressante, animée, pareille, en un mot, aux précédents ouvrages de l'auteur ; car, malgré notre prédilection bien légitime pour les ouvrages d'un mérite vraiment littéraire, nous serions injuste si nous méconnaissions l'intérêt qui anime *la Salamandre* et *la Vigie de Koat-ven*. Mais en écrivant *Latréaumont*, M. Sue a rompu brusquement avec ses habitudes. Au lieu d'entrer de plain-pied dans l'action qu'il veut raconter, il a cru

devoir se condamner à une longue exposition. Préoccupé de sa tâche d'historien, il a presque oublié sa tâche de romancier. L'exposition de *Latréaumont* remplit tout le premier volume, et quoique chacun des renseignements contenus dans cette première moitié du livre ait par lui-même une véritable importance, cependant il est impossible de ne pas reconnaître que cette exposition n'est pas en proportion avec le drame proprement dit. Je dois ajouter que la lenteur et le nombre des moyens à l'aide desquels l'auteur prépare son récit, ne sont pas les seuls défauts du premier volume. Non-seulement, en effet, les personnages et les incidents se multiplient sans que l'action principale s'engage ou promette de s'engager, mais il n'y a aucune relation nécessaire entre les différents chapitres de ce premier volume. De vingt pages en vingt pages, le lecteur assiste au début d'une action nouvelle qui ne se continue pas; il voit paraître de nouveaux personnages qui ne demeurent pas en scène. Le rapport de succession est perpétuellement substitué au rapport de génération. L'action, au lieu d'être préparée par cette énumération préliminaire d'incidents et de personnages, semble ajournée indéfiniment, et l'esprit impatient croit voir dans chaque nouveau chapitre la promesse d'un nouveau livre qui ne commence jamais. Certes, c'est là un défaut grave et qui ne se rencontrait pas dans les premiers ouvrages de M. Sue. Comment

l'auteur, dont les débuts datent déjà de sept ans, est-il tombé dans cette singulière méprise? comment est-il arrivé à confondre la succession et l'enchaînement? Il est probable qu'il s'est exagéré la nécessité des préparations en raison directe de l'importance du sujet. Abordant l'histoire pour la première fois, il s'est cru obligé de prouver son érudition; préoccupé de sa prétendue découverte, il s'est imposé comme un devoir de multiplier les preuves destinées à en démontrer l'authenticité. C'est là, si je ne m'abuse, l'origine de l'exposition interminable qui remplit le premier volume de *Latréaumont*. Pris en eux-mêmes, abstraction faite de l'action qui va suivre, et qu'ils devraient préparer, les différents chapitres de ce premier volume ne manquent certainement pas d'intérêt; mais pour trouver quelque plaisir dans cette lecture, il est indispensable d'oublier que l'auteur nous a promis une tragédie; car pour peu que l'esprit se souvienne de cette promesse, il arrive naturellement à s'interroger d'heure en heure, et chacune des questions qu'il s'adresse n'obtient d'autre réponse qu'un perpétuel désappointement.

L'exposition de *Latréaumont* se divise en trois parties. Je me sers du mot division, faute d'en trouver un qui traduise plus nettement ma pensée; car, en vérité, il serait permis de placer la seconde partie avant la première, la troisième avant la seconde, sans que cette transposition nuisît à la

clarté du récit. Or, il est évident que là où les parties d'un tout ne sont pas ordonnées d'une façon nécessaire, le tout n'existe pas, et que, par conséquent, les parties elles-mêmes sont réduites à l'état de purs éléments et attendent, pour mériter le nom de parties, une organisation définitive. Que si cette distinction paraissait à M. Sue et aux lecteurs de *Latréaumont* plus subtile que vraie, je prierais l'auteur et les lecteurs de vouloir bien descendre en eux-mêmes et se demander à quelles conditions un récit quelconque leur paraît doué de vie; je m'assure qu'après quelques minutes de réflexion, ils arriveraient à la conclusion que j'énonce.

Après ces réserves, nous pouvons sans danger employer le langage ordinaire. Donc, dans la première partie, nous voyons Latréaumont chez Van den Enden. Le contraste de ces deux figures est heureusement marqué. Peut-être cependant eût-il mieux valu dessiner plus sobrement la famille de Van den Enden. Quoique la femme et la fille du savant hollandais reparaissent dans le second volume, il n'était pas nécessaire d'insister sur le caractère de Clara Van den Enden, ni de nous la montrer suppléant son père dans l'enseignement de la politique. Tous ces détails absorbent sans profit l'attention du lecteur et le tiennent sur le qui-vive. En voyant se dessiner toute la famille de Van den Enden, l'esprit se demande naturellement si le drame promis va se concentrer dans cette fa-

mille. Quant à Latréaumont, il dépasse les limites de l'insolence permise au plus hardi vaurien; il traite Van den Enden avec une grossièreté qui devrait lui fermer la porte de son hôte; il professe et déduit la théorie de sa fainéantise, de sa gloutonnerie, de sa prodigalité, avec un cynisme révoltant. Ce que Latréaumont dit de lui-même, l'auteur pourrait le dire. Mais un tel personnage, qui s'explique si franchement, s'expose à de nombreuses mésaventures et ne peut duper personne.

La seconde partie de l'exposition se passe à Fontainebleau. Le chevalier Louis de Rohan paraît enfin sur la scène; mais ce nouveau personnage, sans qui l'action tout entière du livre deviendrait impossible, ne pressent pas le rôle qui lui est réservé, et le lecteur, en le voyant agir, demeure dans la même ignorance. Aussi cette seconde partie n'est guère plus utile que la première. Nous voyons s'ouvrir devant nous l'intérieur de la cour. Nos yeux se promènent de la marquise de Montespan à la duchesse de La Vallière, de madame de Noailles à M. de Villarceaux; mais rien ne présage la tragédie qui doit éclater cinq ans plus tard. Les acteurs de Fontainebleau ont l'air de poser devant nous dans l'unique dessein de nous initier aux misères et aux souffrances de la grandeur. Ils continuent leur vie habituelle, mais ne tendent vers aucun but déterminé. Plus tard, il est vrai, le souvenir des paroles échangées à Fontainebleau expli-

quera clairement la conduite de Louis de Rohan ; mais jusqu'au moment où le grand veneur se décide à la trahison, toute cette seconde partie demeure obscure et inutile.

La troisième partie, qui se passe à Eudreville, en Normandie, a le même défaut que les deux premières. Auguste des Préaux et son père, la marquise de Vilars et son mari, sont dessinés avec bonheur, et remplissent, à mon avis, les meilleurs chapitres du livre. Mais à quoi bon peindre minutieusement la tendresse austère du père pour son fils, la tendresse respectueuse de la marquise pour son mari ? Chacun de ces tableaux nous distrait d'Amsterdam et de Fontainebleau, et nous offre une nouvelle promesse pour nous conduire à un nouveau désappointement. Les amours d'Auguste des Préaux et de la marquise de Vilars, le dévouement filial de la marquise pour son mari, le départ désespéré d'Auguste nous emportent bien loin de Latréaumont, de Van den Enden et du chevalier de Rohan. C'est un troisième livre qui commence, et qui ne s'achèvera pas plus que les deux premiers. Cette triple conception et ce triple avortement sont si évidents, qu'ils n'ont pas échappé au regard de l'auteur ; car M. Sue, dans la préface de *Latréaumont*, réclame l'indulgence du lecteur pour ce qu'il appelle les innombrables perspectives de son exposition.

Le drame si longuement et si laborieusement

préparé par M. Sue se noue et se dénoue avec une simplicité qui peut convenir à l'histoire, mais qui, à coup sûr, ne convient pas au roman. Sans exiger, en effet, de l'auteur de *Latréaumont*, qu'il construisît sur les données de l'histoire un imbroglio à l'espagnole, le lecteur avait le droit d'espérer que la catastrophe ne serait pas imminente et prévue dès les premières pages. Or, dès que M. Sue a terminé la revue de ses personnages, dès qu'il se décide à les mettre aux prises, il n'est plus possible de conserver le doute le plus léger, de nourrir la plus faible espérance. Chacun des acteurs marche à la mort sans qu'aucun incident, aucune passion retarde la catastrophe. Latréaumont traîne Louis de Rohan au supplice comme une victime prédestinée ; à vrai dire, il n'y a pas de lutte engagée entre le grand seigneur disgracié et le soldat de fortune. Aussi le lecteur le moins clairvoyant, le plus étranger à l'histoire de Louis XIV, prévoit l'inévitable dénoûment de cette tragédie. L'absence de toute incertitude équivaut évidemment à la négation même de la poésie. Réduit à ces mesquines proportions, le récit de la conspiration n'est plus qu'un procès-verbal, et ne peut légitimement prétendre au titre de poëme ou de roman. C'est tout simplement une série de chapitres qui s'appellent l'un l'autre et n'excitent aucune curiosité. Cependant je ne puis me refuser à reconnaître que M. Sue a traité la seconde moitié

de son livre avec un soin remarquable, dont jusqu'ici il n'avait pas donné d'exemple. Quoique le drame proprement dit, conçu selon les lois poétiques, demeure perpétuellement à l'état d'embryon, les éléments dramatiques sont triés avec soin. Si le drame n'est pas fait, du moins les matériaux ne manquent pas, et l'auteur les a rassemblés, sinon combinés, avec une louable vigilance. La rencontre de Latréaumont et de Louis de Rohan dans la forêt de Fontainebleau est présentée avec habileté. La rivalité du grand veneur et de M. de Villarceaux, de la grande meute et des chiens du cabinet, est peut-être exposée avec prolixité; mais les détails, quoique trop multipliés, sont ingénieusement mis en scène et ne provoquent pas d'impatience. Quant à la subite intervention de Maurice d'O, je ne saurais l'approuver; c'est tout au plus si je puis accepter la blessure faite à Louis de Rohan par le cerf aux abois, comme pour donner à Latréaumont l'occasion de mériter la reconnaissance du chevalier.

A peine l'action s'est-elle ainsi nouée, à peine Latréaumont a-t-il saisi sa proie, que le récit fait une halte inexplicable. Pour le lecteur, il n'y a aucune incertitude sur l'issue du complot; mais l'auteur paraît prendre plaisir à éloigner indéfiniment ce qui est prévu. La retraite de Louis de Rohan à Saint-Mandé, ses entretiens avec Maurice et avec Latréaumont, son désespoir, son repentir,

ses projets de réforme et de bonheur, ses larmes, ses promesses, et sa misérable frayeur devant les menaces et les railleries de son complice, encadrés autrement, c'est-à-dire précédés et suivis de chapitres engendrés l'un de l'autre, et non juxtaposés sans aucune raison nécessaire, offriraient assurément un touchant tableau. Placé entre une femme qui l'aime et un démon qui l'entraîne au fond de l'abîme, entre Maurice, qui lui sacrifie son honneur, qui lui offre sa fortune, et Latréaumont, qui l'a ruiné afin de pouvoir acheter son nom, Louis de Rohan pouvait devenir un personnage vraiment tragique. Mais, pour opérer cette transformation, il fallait ne pas promener l'attention du lecteur de Saint-Mandé à Eudreville, d'Eudreville à Versailles; car ce continuel éparpillement de la pensée fatigue l'esprit, et n'éveille aucune sympathie. La tendresse de Maurice s'exprime avec effusion, mais souvent d'une façon vulgaire. Le lecteur reconnaît avec surprise dans les paroles prononcées par une fille d'honneur de la reine, plusieurs phrases qui ont acquis sur les théâtres du boulevard une célébrité proverbiale. Quant aux railleries de Latréaumont, quant aux menaces qu'il adresse au chevalier tremblant, elles surpassent en cynisme, en effronterie, les tirades récitées par Frédérick Lemaître dans le plus populaire de ses rôles.

Nous quittons bientôt Saint-Mandé pour retourner à Eudreville. Le marquis de Vilars est mort;

Auguste des Préaux, toujours amoureux de Louise, se prépare à l'épouser. La marquise a promis à son mari mourant de rester veuve pendant deux ans; et ce serment, qui retarde le mariage d'Auguste et de Louise, donne à Latréaumont le temps de rappeler à son neveu, au chevalier des Préaux, la promesse imprudente qu'il a reçue. Marié à Louise, peut-être le chevalier des Préaux eût-il renoncé à conspirer; car le bonheur éteint facilement le goût des aventures. Le terme fixé par Louise change la destinée d'Auguste; et Latréaumont, avec deux ou trois tirades sur l'honneur et la loyauté, ressaisit son autorité sur son neveu. Dès que Louise connaît l'engagement pris par Auguste, elle n'hésite pas à entrer dans la conspiration, avec l'unique espérance de partager le sort du chevalier des Préaux.

L'arrestation de Latréaumont par Brissac, sa résistance désespérée, sa mort, nous amènent rapidement aux dernières scènes du livre, à la Bastille, à l'échaufaud. Je ne dis rien de l'interrogatoire subi par Latréaumont pendant son agonie. Je passe sous silence l'inutile torture à l'aide de laquelle la justice essaye d'obtenir des aveux; mais je ne puis omettre les hautaines railleries du patient. Je ne pense pas que ces paroles servent à dessiner le caractère de Latréaumont, et je suis sûr qu'elles exciteront un dégoût universel. Il n'y a là rien de tragique, rien qui émeuve, qui effraye;

c'est tout simplement une grimace sanglante. Sans doute les derniers moments de Latréaumont méritaient d'être racontés, mais il fallait mettre dans ce récit plus de mesure et de choix.

Arrivé au terme de sa tâche, l'auteur, comme saisi d'une subite défaillance, abandonne la forme narrative, et divise l'interrogatoire et la mort des conjurés en plusieurs dialogues. Pourquoi? Rien ne motive ce changement. M. Sue avait déjà pris ce parti malencontreux dans *la Vigie de Koat-ven;* mais il aurait dû recueillir les voix et ne pas renouveler une faute généralement blâmée. Cette multiple agonie, partagée en chapitres dialogués, soulève le cœur, et n'ajoute rien à la vraisemblance du récit. L'auteur a pris la peine de transcrire, d'après les pièces du procès, tous les cris poussés par chacun des patients pendant les épreuves successives de la torture. A mon avis, c'est une triste manière de comprendre et de peindre la vérité. Je ne crois pas qu'il se trouve un seul lecteur capable de s'intéresser à ce catalogue d'exclamations. Les réponses des accusés aux juges-commissaires chargés d'instruire le procès suffisaient amplement à prouver la réalité historique du dénoûment. Mais ces réponses, malgré leur importance, devaient être résumées plutôt que transcrites. L'auteur, en insistant sur tous les détails de cet interrogatoire, a cru, sans doute, donner à son livre un caractère d'authenticité

irrécusable ; je pense qu'il s'est trompé. Personne ne songe à contester la mort du chevalier de Rohan et de ses complices, ni les causes qui l'ont amenée ; la transcription de l'interrogatoire se propose donc de réfuter des doutes imaginaires.

L'entretien de Louis XIV avec Louvois et Colbert, avant l'exécution, est empreint d'une cruauté froide, et appelle la haine sur la tête du roi sans exciter aucune sympathie en faveur de Louis de Rohan. Quel que fût l'égoïsme de Louis XIV, je ne puis voir dans cet entretien une scène historique ; je n'y vois qu'un pamphlet très-inutile.

Trois épisodes de *Latréaumont* méritent un blâme spécial, car ces trois épisodes sont à la fois inutiles et traités avec une grande prétention. Le premier est l'entretien des filles d'honneur de la reine ; le second, la chasse à courre de Fontainebleau ; et le troisième, le duel de Latréaumont et de Châteauvillain au cabaret des *Trois Cuillers*. Quand ces trois épisodes seraient entièrement supprimés, non-seulement l'action principale n'y perdrait rien, mais elle deviendrait, par cette élimination, plus simple et plus digne. M. Sue, pour expliquer la subite colère de Louis XIV contre le chevalier de Rohan, suppose que le roi, placé dans une logette séparée de la chambre des filles d'honneur par une mince cloison, écoute leurs mutuelles confidences, et entend, de la bouche même de Maurice, l'éloge amoureux de Louis de Rohan. L'é-

goïsme orgueilleux du roi ne peut se résigner à cette humiliation ; pour se venger d'une jeune fille qui a osé dire à ses compagnes : Louis de Rohan est plus beau, plus élégant dans sa toilette, plus habile à manier un cheval que le roi de France, il forme le projet de témoigner publiquement au grand veneur son mécontentement et sa colère. Après avoir ordonné à Louis de Rohan de préparer la chasse à courre, il commande à M. de Villarceaux de lancer le cerf avec la meute des chiens du cabinet. Louis de Rohan, indigné de cette injustice, renonce à la charge de grand veneur et quitte la cour. Ainsi la disgrâce de Louis de Rohan et le complot insensé dans lequel il se laisse entraîner par sa haine contre Louis XIV, ont pour cause première un babillage de jeunes filles. Non-seulement cette explication me semble mesquine, mais l'entretien des filles d'honneur manque d'élégance et de finesse, et se prolonge au delà de toute mesure. L'auteur se complaît dans le récit de ces puériles confidences comme s'il oubliait entièrement le sujet principal de son livre. Avant d'arriver aux paroles prononcées par Maurice, qui vont changer la destinée du grand veneur, le lecteur est obligé de subir des causeries sans fin et qui n'ont aucun rapport direct ou indirect avec les personnages engagés dans l'action. Cet inconvénient, très-grave assurément, passerait peut-être inaperçu, si le ton du dialogue avait de la grâce et de l'élévation; mais,

en vérité, les filles d'honneur de la reine parlent entre elles comme des caillettes de province, et n'ont pas l'air d'avoir vécu dans la cour la plus élégante de l'Europe. Elles causent lourdement, s'expriment en termes vulgaires et ne mettent dans leurs propos ni vivacité, ni jeunesse. L'action gagnerait beaucoup à se dégager de ce dialogue diffus.

Le second épisode que je blâme non moins sévèrement, celui de la chasse à courre, présente un défaut assez rare jusqu'ici dans les livres de M. Sue; il est empreint d'un remarquable pédantisme. L'auteur semble prendre à tâche de prouver qu'il connaît à fond l'art de la vénerie; et, pour arriver à cette démonstration, il accumule dans vingt pages tous les termes techniques que sa mémoire peut lui fournir. Dans la peinture de la vie maritime, il n'avait pas fait parade de son érudition; sans se refuser au plaisir de nommer les agrès d'un vaisseau, il avait traité son lecteur avec ménagement, avec politesse. Dans le tableau de la chasse à courre il n'a pas su garder la même mesure. Il a exposé en vrai professeur de vénerie la division des enceintes, la différence du cerf dix cors, et du cerf dix cors *jeunement*, toutes choses fort bonnes à connaître assurément, mais qui ne sont pas à leur place dans *Latréaumont*. Tous ces détails, tous ces hors-d'œuvre, ralentissent le récit et provoquent l'impatience. S'il prenait fantaisie au lecteur de

s'instruire dans l'art de la vénerie, ce n'est pas dans un roman qu'il irait chercher cet enseignement. Il a donc le droit de se fâcher ou du moins de sourire dédaigneusement, lorsque M. Sue, à propos d'une chasse à courre, déploie un luxe d'érudition parfaitement inutile. Je veux croire que l'auteur de *Latréaumont* n'a pas appris la vénerie dans les livres, et qu'il a lui-même mis en pratique les savants et excellents préceptes qu'il expose dans le texte et dans les notes de son roman; j'irai même, si l'on veut, jusqu'à espérer qu'il ne se tromperait pas de trois mois sur l'âge d'un cerf en interrogeant les fumées du gibier. Je lui fais belle part, et je le tiens pour un maître consommé. Mais toute cette érudition théorique et pratique n'ajoute rien à l'intérêt du récit. Si le lecteur consent à suivre Louis de Rohan dans une chasse, c'est avec l'unique espérance de voir se dessiner le personnage du chevalier; or, tous les préceptes de la vénerie ne lui apprennent rien sur ce qu'il désire savoir. M. Sue, en traitant avec de nombreux développements de l'âge et des mœurs du gibier, n'a pas réussi à contenter les chasseurs de profession qui, sans doute, lui reprocheront plus d'une lacune, et j'ai l'assurance qu'il n'a pas conquis un disciple à l'art savant de la vénerie. Plus d'un lecteur ignorant verra dans cette érudition empressée le symptôme d'une étude récente, et se demandera si l'auteur n'a pas fait un extrait de ses lectures pour graver dans sa mémoire

les préceptes qu'il n'avait pas eu l'occasion de pratiquer. Nous serons plus généreux ou plus crédule; mais nous avouerons franchement que l'érudition de M. Sue n'a réussi ni à nous instruire, ni à nous amuser.

Le duel de Latréaumont et du marquis de Châteauvillain, dans le cabaret des *Trois Cuillers*, donne lieu à des remarques semblables. L'auteur, en racontant les chances diverses du combat, oublie qu'il ne parle pas devant les élèves d'une salle d'armes; il décrit les coups de tierce et de quarte, les engagements d'épée, les demi-cercles, les temps de prime et de seconde, avec une précision très-louable assurément, mais parfaitement inutile. Ce reproche n'est pas le seul que je doive adresser au duel de Latréaumont et de Châteauvillain. Lors même, en effet, que l'auteur, docile aux lois du goût, se fût abstenu de prodiguer les termes techniques dans le récit de ce combat, le lecteur aurait encore le droit de demander à M. Sue à quoi sert ce duel. Si querelleur que soit Latréaumont, il n'est guère probable qu'il aille jouer sa vie pour lire trois lignes de la *Gazette de Hollande*. Au moment de partager avec Louis de Rohan l'or promis aux conjurés, quand il touche au but de ses vœux, ira-t-il au-devant d'un coup d'épée pour lire, avant personne, les trois lignes qu'il attend? Cette gazette, qui joue un si grand rôle dans le roman de M. Sue, pouvait très-bien arriver entre les mains

que la nation est absente, l'histoire disparaît et fait place à l'anecdote. Il est possible de trouver dans une seule famille le sujet de plusieurs tragédies; mais si la nation ne prend aucune part directe ou indirecte aux malheurs de cette famille, les tragédies ou les romans dont cette famille aura fourni le sujet ne seront pas historiques. Pour encadrer le roman dans l'histoire, quelques rapides lectures ne suffisent pas. Il ne s'agit pas en effet d'accumuler à la hâte, à propos du personnage principal, une masse de documents connus au inconnus, mais bien de parler de tous les épisodes qui se rattachent au sujet, de tous les acteurs subalternes qui ont hâté ou ralenti la marche de l'action, en parfaite connaissance de cause, c'est-à-dire après s'être familiarisé avec ces épisodes, avec ces acteurs, par des lectures nombreuses, lentes, sagement choisies, et interprétées à loisir par la réflexion. Or, il est évident que M. Sue n'a satisfait à aucune de ces conditions. Les acteurs de son roman portent des noms historiques, mais l'histoire ne joue aucun rôle dans son ouvrage ; car ni Louis XIV, ni Louvois, ni Colbert, ne sont présentés d'une façon sérieuse. Quoique la nation, sous Louis XIV, différât singulièrement de la génération à laquelle nous appartenons, cependant il est impossible que la disgrâce, la conjuration et la mort de Louis de Rohan n'aient pas produit une impression profonde sur la France du XVIIe siècle. M. Sue nous devait

compte de cette impression. Eh bien, tout se passe dans *Latréaumont* comme si la France était muette, comme si la nation se réduisait aux conspirateurs qui ont joué leur tête, aux juges qui les condamnent.

Pour donner à son livre une couleur historique, M. Sue a multiplié les fragments biographiques. Ainsi, avant de mettre en scène Louis de Rohan, il s'est cru obligé de nous donner une notice tout à la fois très-prolixe et très-incomplète sur Henri de Rohan, avec qui le cardinal de Richelieu fit plusieurs fois la paix. Cette notice, démesurément longue, puisqu'elle est inutile, ne dispensera pas les lecteurs qui voudront connaître Henri de Rohan d'étudier attentivement les guerres de religion du règne de Louis XIII. Elle n'explique pas un seul trait du caractère de Louis de Rohan, et par conséquent n'ajoute rien à l'intérêt du livre. Sans doute le lecteur qui n'aurait jamais entendu parler du guerrier habile et hardi devant qui plia plusieurs fois la volonté de Richelieu, aurait peine à comprendre comment l'Espagne et la Hollande ont pu traiter avec Louis de Rohan ; mais, pour mettre le lecteur au courant du passé, il n'était pas nécessaire de rédiger ou de transcrire une notice biographique. Quelques phrases pleines et concises suffisaient amplement. Cette substitution de la biographie à l'histoire est si fort du goût de M. Sue, qu'il s'est donné le plaisir de rédiger une notice

sur la plupart de ses personnages. Il a cru nécessaire de nous raconter les travaux et la vie de Van den Enden avant de l'introduire devant nous. Latréaumont, Auguste des Préaux et la marquise de Vilars ont été annoncés par le même procédé. Ainsi conçu, le roman historique manque évidemment d'animation et d'unité. Ce perpétuel éparpillement de la pensée convertit en une lecture fastidieuse, ou du moins très-monotone, un récit qui devrait être nourri d'émotions.

A quelle cause faut-il attribuer ce défaut? Je ne crois pas qu'il soit possible de conserver un doute à cet égard. Il est évident que M. Sue, en substituant la biographie à l'histoire, a cédé à un instinct de paresse. Habitué à de faciles succès, il n'a pas eu le courage de consulter les sources qu'il devait connaître avant de se mettre à l'œuvre; puis, une fois l'œuvre commencée, il a feuilleté à la hâte quelques livres choisis presque au hasard, et il a pris pour nouveau ce qui n'était nouveau que pour lui. Il nous a présenté comme renseignements importants et généralement ignorés, des anecdotes, des idées et des faits qui sont entrés depuis longtemps dans le domaine public. Cette erreur était inévitable. La science incomplète et recueillie à la hâte doit toujours produire chez l'écrivain cette enfantine illusion. Plus éclairé, il serait sobre dans ses leçons et ne parlerait du passé qu'avec réserve; à demi instruit des choses et des hommes qu'il

veut peindre, il exagère à son insu la valeur et la nouveauté des idées qu'il expose.

Quant au style de *Latréaumont*, bien qu'il vise à l'élégance, à la pureté, il n'est vraiment ni plus élégant ni plus pur que le style des précédents ouvrages de l'auteur. Les mots sont souvent détournés de leur sens naturel, ou même pris à contresens. Quelquefois M. Sue applique au passé une expression qui n'a jamais signifié qu'une pensée contemporaine de la parole. Ainsi, par exemple, il lui arrive de dire, en parlant d'un personnage de son livre : Il était *apparemment* généreux, au lieu de : Il était généreux en apparence. Ce contresens se représente plus de trente fois. Souvent même, j'ai regret à le dire, M. Sue commet des fautes prévues et corrigées expressément dans les traités destinés aux écoles primaires; il ne se refuse ni les femmes *prêtes* à pleurer, ni les femmes *prêtes* à s'évanouir. Assurément, il y aurait de l'enfantillage à insister sur ces fautes grammaticales; mais nous sommes forcé de les indiquer, car si la grammaire ne contient pas le style tout entier, du moins elle expose les lois sans lesquelles il n'y a pas de style possible. La correction ne peut dissimuler ni l'absence de la pensée, ni la pauvreté de l'imagination; mais elle ajoute constamment à la clarté de la pensée, à la richesse de l'imagination.

M. Sue déclare, dans la préface de *Latréaumont*,

qu'il croit avoir fait une œuvre sérieuse; la critique, en le prenant au mot, est obligée de se montrer sérieuse à son tour. Elle oublie volontiers les précédents romans de l'auteur, qui sont plutôt des ébauches que des œuvres; mais elle ne peut voir dans *Latréaumont* un livre d'une valeur vraiment littéraire. En examinant successivement tous les éléments de ce livre, en discutant le choix et l'ordonnance de ces éléments, elle fait preuve d'impartialité. Mais, bien qu'elle désire encourager la conversion de M. Sue, bien qu'elle ait hâte de le compter parmi les écrivains et de le rayer de la liste des improvisateurs, il ne lui est pas permis cependant d'accepter l'intention pour l'action. M. Sue a voulu faire un livre sérieux, il ne l'a pas fait. Tout en lui tenant compte du louable dessein qu'il avait conçu, nous ne pouvons nous dispenser de l'éclairer sur les fautes qu'il a commises. Il ne peut mettre en doute la loyauté de nos reproches; s'il veut bien descendre en lui-même, interroger sa conscience, il reconnaîtra qu'il a été jusqu'ici récompensé au delà de ses mérites, et qu'il n'a rien fait encore pour obtenir une renommée de quelque durée. Si l'auteur d'*Atar-Gull* et de *la Salamandre*, de *la Vigie de Koat-ven* et de *Latréaumont* avait dès à présent sa place marquée parmi les premiers noms de l'art contemporain, le public serait coupable d'une grande injustice. C'est à l'étude, c'est au travail qu'appartient légitimement la

renommée ; le devoir de M. Sue est donc de mériter par l'étude, par le travail, l'approbation et les suffrages de ses juges.

1838.

XVI.

EDGAR QUINET.

NAPOLÉON.

Le sujet choisi par M. Edgar Quinet réunit toutes les conditions épiques. Quoique Napoléon soit encore bien près de nous, quoique l'empreinte de ses pas soit encore marquée sur la face entière de l'Europe, cependant la société au milieu de laquelle nous vivons se sépare profondément de la société consulaire et impériale. Nous avons besoin de consulter la chronologie pour nous affirmer à nous-mêmes que Napoléon appartient au siècle présent et n'est pas séparé de nous par plusieurs générations. En effet, pendant vingt ans, il avait mis la France et l'Europe au régime de l'action et aujourd'hui toute notre vie se dépense en paroles. De son temps, les traités s'écrivaient sur le champ de bataille, la diplomatie comptait les morts et les blessés, puis écrivait sous la dictée de l'armée vic-

torieuse. Aujourd'hui toutes les chancelleries de l'Europe travaillent nuit et jour au maintien de la paix. C'est pourquoi le monde impérial n'est pas le nôtre et semble déjà bien loin de nous. Quel que soit le jugement de la philosophie sur cet homme singulier qui, ayant devant lui les rôles de Cromwell et de Washington, préféra la puissance à la moralité; que la raison excuse ou condamne cet égoïsme persévérant qui mit sa gloire personnelle au-dessus du peuple entier d'où il était sorti, peu importe au poëte. Il y a pour l'imagination une vérité supérieure à tous les arrêts de l'histoire, la tradition : or, la tradition a déjà commencé pour Napoléon. A côté, autour, au-dessus des documents authentiques destinés à perpétuer le souvenir de la vie impériale, il y a une histoire insaisissable qui n'est écrite nulle part, qui se raconte à la veillée, qui se renouvelle et se transforme dans la bouche de chaque narrateur, qui ne s'interrompt jamais, pleine à la fois de mensonge et de franchise, d'exagération et de simplicité, qui ne s'élèvera jamais jusqu'à la pureté des livres, mais à laquelle les livres les plus beaux ne sauraient atteindre : histoire populaire et vivante, dont les rapsodes sont épars dans les châteaux et les chaumières, dédaigneuse à sa manière, qui, dans le triage des générations, choisit un homme tout au plus par siècle révolu. Cet élément nouveau qui domine l'élément historique, la popularité, est, à coup sûr, une don-

née épique. Pour arriver à la popularité, il ne suffit pas d'avoir fait de grandes choses, d'avoir mené à bonne fin des guerres innombrables; il faut avoir mis au service de sa volonté des passions énergiques et durables, capables de survivre à l'action accomplie. Ainsi, Louis XIV, par exemple, malgré ses guerres glorieuses et multipliées, ne sera jamais un roi épique; parmi les aventuriers de la fin du XVe siècle et de la première moitié du XVIe, un seul, François Ier, garde encore une physionomie poétique; mais il tiendrait tout entier dans les limites du roman, et serait à peine aperçu dans la plaine immense de l'épopée. Les guerres de Charlemagne et des rois croisés peuvent seules lutter pour la grandeur épique avec la grandeur de Napoléon; mais je conçois très-bien que M. Quinet ait préféré Napoléon à Charlemagne et à saint Louis.

Outre la grandeur et la popularité, Napoléon possède encore l'élément merveilleux ; car il a réalisé par lui-même, par les hommes nés de sa seule volonté, tant de choses inattendues, improbables, impossibles aux yeux de la multitude, que sa vie seule semble contenir l'énergie et la puissance de plusieurs générations. Guerrier, législateur, diplomate, tour à tour homme d'aventure et d'organisation, il résume en lui-même les natures les plus diverses et souvent les plus contradictoires. Il pousse le courage jusqu'à l'aveuglement, et la pensée jus-

qu'aux dernières limites de l'abstraction. Cependant, toutes ses facultés, si éclatantes, si variées, si spontanées en apparence, obéissent à une faculté suprême, la volonté; or, c'est précisément dans cette volonté impérieuse et obstinée que réside l'élément merveilleux; car la volonté, en multipliant à l'infini les forces humaines, élève celui qui la possède aux proportions héroïques.

Le caractère héroïque ou merveilleux de Napoléon forme une partie importante de la tradition populaire, et, bien qu'il s'évanouisse aux yeux de la réflexion solitaire, il n'a cependant rien de puéril. Quand le vainqueur de l'Italie et de l'Allemagne, n'ayant foi qu'en lui-même, n'adorant que l'écho de sa pensée, chancelait à la veille d'agir, et se débattait sous le doute envahissant, il n'admettait personne dans le secret de ses tortures, il masquait le vertige sous la sérénité; il était humain, petit et misérable par les souffrances qui déchiraient son cœur; pour la foule il était héroïque et merveilleux : il lui montrait son étoile.

Or, il y a pour l'épopée deux méthodes bien distinctes : la méthode cyclique et la méthode dramatique. La première appartient à l'Écosse, à l'Espagne, à la Servie, à la France; la seconde, à la Grèce, à la vieille et à la moderne Italie; l'une se propose la biographie et l'anecdote, l'autre le développement progressif d'une action une et simple. A la première appartiennent le romancero et les

ballades de Percy; à la seconde, l'*Iliade*, l'*Énéide* et la *Jérusalem*. Ces deux épopées ont chacune leur charme et leur valeur; mais il est au moins douteux que toutes deux conviennent au siècle présent. Sans vouloir trancher la question des poëmes homériques en ce qui touche l'unité primitive de composition, il est permis de penser que Pisistrate, en réunissant les chants de l'*Iliade*, a supprimé plusieurs épisodes secondaires, et qu'il a fait par l'ordonnance et l'élimination ce que le poëte aurait pu faire par la prévoyance et la volonté; c'est-à-dire que l'*Iliade*, avant d'enchanter la Grèce savante et civilisée, sous la forme d'une épopée dramatique, avait longtemps amusé les tribus guerrières et les familles ignorantes sous la forme d'une épopée cyclique. En d'autres termes, les poëmes homériques, avant d'être l'*Iliade*, ont été le romancero de la Grèce. Si l'Écosse et l'Espagne n'ont pas eu la même destinée que la Grèce, loin de nous plaindre et de regretter qu'il ne soit pas venu pour ces Iliades touffues et désordonnées de l'Europe moderne un nouveau Pisistrate, nous devons nous féliciter de posséder l'embryon à côté de l'homme complet; car, grâce à la comparaison inévitable de ces deux épopées, nous apercevons plus clairement la supériorité de la volonté sur le hasard, je veux dire sur le hasard inspiré. Le génie, si heureux qu'il soit, ne peut se dispenser de la réflexion; or, en poésie, réfléchir c'est compo-

ser. Les natures les plus abondantes et les plus fécondes n'achèvent pas du même coup l'invention et la composition ; c'est pourquoi l'épopée dramatique, qui ne se produit jamais la première, est à nos yeux la forme suprême. Cependant, nous le reconnaissons volontiers, Napoléon pouvait trouver place dans l'épopée cyclique aussi bien que dans l'épopée dramatique; et, quelles que soient nos préférences et nos sympathies, nous aurions accueilli avec joie une suite de chants pareils au romancero sur la vie consulaire et impériale. *Les Souvenirs du peuple*, de Béranger, sont assurément un bel exemple à suivre.

Le poëme de *Napoléon*, tel que M. Quinet l'a conçu, ne ressemble ni aux épopées cycliques, ni aux épopées dramatiques ; car dans ces deux ordres d'épopées le récit joue nécessairement le premier rôle ; que les épisodes s'ajoutent ou s'ordonnent, le récit doit toujours dominer la pensée du poëme. Mais, dans le livre de M. Quinet, les choses ne vont pas ainsi : l'auteur se place constamment au point de vue lyrique; il ne raconte jamais, il chante; il se préoccupe exclusivement de la peinture de ses sentiments personnels, et ne songe pas un seul instant à retracer les événements auxquels il assiste par le souvenir. Les odes et les élégies se pressent et se multiplient, et remplissent la trame entière du poëme. Tantôt l'auteur procède par apostrophes ; tantôt il se complaît dans les longues

descriptions, et semble oublier le sujet auquel se rattachent toutes ses pensées. Mais soit qu'il chante, soit qu'il se plaigne ou se réjouisse, il ne se résigne jamais au récit. Il se mêle aux batailles et s'enivre de bruit et de fumée; il se glisse parmi les conseillers et il écoute les inutiles remontrances; il pénètre dans la conscience même du héros, et il épie ses plus secrètes angoisses; il recueille avidement tous les rêves dont l'image passe comme une ombre sur le front du guerrier victorieux; il explique à sa manière, et souvent avec un hardi bonheur, les douleurs comprimées que la foule contemple dans un muet effroi; mais il ne lui arrive jamais de sortir du rôle lyrique où il s'est enfermé. L'Italie et l'Égypte, l'Espagne et la Russie servent tout au plus à varier les couleurs de sa pensée; mais n'espérez pas qu'il étudie et développe les causes de la guerre; n'espérez pas qu'il s'arrête dans sa course vagabonde pour guetter d'un œil attentif l'origine des événements : une pareille tâche, bien que sérieuse et difficile, semblerait à M. Quinet étroite et mesquine. Ce qu'il veut avant tout, ce qu'il cherche avec une persévérance infatigable, c'est une riche moisson de strophes sonores et dorées. Pour faucher les épis de la gerbe qu'il s'est promise, il traverse au galop toutes les plaines sanglantes de l'Europe; il dépasse dans sa vitesse les plus rapides ambitions, et ne se donne pas le temps de respirer. Aussi le lecteur le plus

complaisant a peine à le suivre. Si parfois le plaisir se présente, c'est un plaisir haletant ; la fatigue est plus vive que la joie. Il est impossible de méconnaître dans les champs du poëte la puissance et l'animation ; mais cette puissance étonne plutôt qu'elle ne charme.

Le caractère exclusivement lyrique de ce poëme ne permet pas de juger d'après les lois de l'épopée ; et nous aurions mauvaise grâce à gourmander M. Quinet sur un oubli volontaire et prémédité. Lui demander pourquoi il n'a rien raconté, pourquoi il ne s'est imposé ni la peinture des hommes ni celle des choses, serait une véritable injustice. Nous aimons mieux accepter le livre de M. Quinet tel qu'il est, et n'y voir qu'un recueil d'odes et d'élégies. Mais le style de ce recueil soulève plusieurs questions sérieuses, et qui ne peuvent se résoudre, comme la conception du poëme, par la seule volonté de l'auteur. Sans doute, M. Quinet devait rencontrer dans le mécanisme de la versification bien des obstacles inattendus, et je conçois très bien qu'il ait trébuché plus d'une fois sur la césure et la rime. Seulement il eût été à souhaiter que l'auteur de *Napoléon* ne mît pas le public dans la confidence de son apprentissage, et se rompît à toutes les difficultés de la langue poétique, avant de la manier dans une œuvre de longue haleine. L'éducation du poëte, à laquelle nous assistons, ne peut intéresser que ses amis, ou

quelques intelligences délicates, c'est-à-dire une très-petite fraction de la foule à laquelle le livre s'adresse. Et quoique le progrès soit sensible dès la centième page, quoique l'auteur, après avoir rimé un millier de vers, donne à ses mouvements plus de largeur et de franchise, nous persistons à croire qu'il eût mieux valu réaliser ce progrès en famille et ne tenter l'épreuve publique et décisive qu'après avoir épuisé les épreuves provisoires et privées. Outre cette remarque dictée par la bienveillance la plus sincère, il en est une autre que nous ne pouvons passer sous silence et qui à nos yeux est bien autrement grave. M. Quinet prend pour une stance, pour un sixain, six vers à rime plate séparés des six vers précédents par l'intervalle de deux lignes. Or, avec les rimes plates il n'y a pas de stance possible. La stance telle que la comprend M. Quinet n'est qu'un artifice typographique, et n'est pas une stance ; qu'il s'agisse de sixain ou d'octave, l'entrelacement des rimes est indispensable. Il ne suffit pas de diviser les alexandrins en groupes égaux et réguliers, il faut encore trouver pour la stance, comme pour la strophe, un milieu, une clef de voûte : et cette voûte n'est possible qu'avec l'entrelacement des rimes. Je ne dis rien des quatre rimes masculines qui se succèdent dans la pièce du *Chamelier*, car cette faute est sans doute involontaire.

Est-ce à dire que M. Quinet, malgré toutes les

erreurs que nous lui reprochons, n'ait pas droit d'occuper un rang élevé parmi les poëtes de notre temps? En vérité, cette question est embarrassante, et pourtant il nous est impossible de ne pas la poser. Les livres de M. Quinet sont conçus et exécutés sérieusement; ils ne veulent et n'acceptent que des lecteurs et des juges sérieux. C'est pourquoi la discussion qui s'agite autour de ces livres touche aux problèmes les plus élevés de la poésie. Le blâme et l'approbation sont poussés à l'extrême, et souvent le dédain coudoie l'admiration. Pour nous, dont toutes les prétentions se réduisent à l'impartialité, nous n'irons dans nos conclusions ni si haut, ni si bas. Nous ne dédaignons pas M. Quinet, car nous voyons en lui une intelligence éminente, animée d'une ambition généreuse, pleine de savoir et d'ardeur, empressée à l'étude aussi bien qu'à l'invention, façonnée à la poésie, sinon par les passions de la pratique de la vie sociale, au moins par les livres et les voyages. Mais il excite en nous plus d'inquiétude encore que d'admiration, car le mouvement auquel il s'abandonne est aussi désordonné que rapide. Il se laisse emporter par son imagination et ne la gouverne pas. Si haut qu'il soit monté, il ne croit jamais avoir touché la cime suprême, il continue de gravir le sol qui se dérobe; il ne redoute ni la sueur qui ruisselle sur ses tempes, ni la lumière qui éblouit sa prunelle; il continue sa route aventureuse et

obstinée, il arrive enfin ; mais à quelles conditions ! ses artères sonores retentissent autour de son cerveau, comme le marteau sur l'enclume ; ses paupières convulsives s'élèvent et s'abaissent sans permettre à l'œil de voir ni de regarder. Le poëte espérait un magnifique spectacle ; mais il n'a plus la force de contempler le paysage placé à ses pieds, car il est pris de vertige.

Le vertige ! c'est un mot terrible et bien sévère peut-être, mais le seul qui puisse traduire fidèlement notre pensée sur M. Quinet. Ce n'est pas la force qui manque au poëte, c'est la prévoyance et la modération. S'il gouvernait sa pensée et consentait à la discipliner, je m'assure qu'il ferait beaucoup mieux et à moindres frais. Avec moins de prodigalité, il nous donnerait des fêtes plus splendides et plus belles. Il ne ménage pas assez le bruit et les couleurs. Si nous sommes étourdis par la confusion des chants et des draperies, n'accusons pas l'avarice de notre hôte ; mais souhaitons-lui dans un avenir prochain une générosité plus sage ; qu'il dépense et ne gaspille plus.

1836.

XVII.

CHATEAUBRIAND.

A l'âge où la plupart des hommes se reposent, M. de Châteaubriand se remet à la tâche, comme s'il avait sa gloire à faire et son nom à fonder. Tout en écrivant ses mémoires, qui seront, nous le croyons sans peine, le plus beau et le plus durable de tous les monuments qu'il a élevés, il se délasse de lui-même et des souvenirs de sa vie en traduisant Milton ; et à propos de Milton il se met à feuilleter l'histoire entière de la littérature anglaise. C'est tenter d'un seul coup deux hardies entreprises, et pour notre part, quelle que soit notre admiration pour le talent et l'activité littéraire de M. de Châteaubriand, nous n'avons pas pu nous défendre d'une défiance douloureuse en le voyant poser et résoudre, comme en se jouant, deux problèmes si graves et si difficiles. Nous n'avons jamais cru à l'improvisation, et ce n'est pas sans étonnement que nous avons lu dans les journaux

dévoués à l'illustre poëte, qu'il avait traduit *le Paradis perdu* et résumé l'histoire de la littérature anglaise dans l'espace de dix-huit mois. A moins que l'auteur, au milieu de sa vie politique, n'ait trouvé moyen de lire et de relire les historiens, les philosophes et les poëtes de la Grande-Bretagne, ce qui nous paraît douteux, il est évident qu'il n'était pas préparé à la tâche qu'il s'est proposée ; ce n'est pas en quelques mois qu'il aura pu, je ne dis pas étudier, mais seulement apercevoir les questions innombrables dont se compose l'histoire de la littérature anglaise. J'admets qu'il ait pu, s'il sait l'anglais, traduire en six mois *le Paradis perdu;* mais je n'admettrai jamais qu'un an lui ait suffi pour lire, pour comparer, pour juger tous les monuments littéraires de la Grande-Bretagne, depuis la conquête normande jusqu'à nos jours, c'est-à-dire toutes les pensées exprimées par une grande nation dans l'espace de sept cent soixante-dix ans. Énoncer la question c'est affirmer en même temps que M. de Châteaubriand ne l'a pas résolue, et ne pouvait pas la résoudre. Eût-il été laborieux comme Leibnitz, il ne lui était pas donné d'accomplir, dans l'espace d'une année, un travail qui touche à tant de points, et dont les seuls matériaux ne peuvent être rassemblés par l'intelligence la plus active et la plus pénétrante, dans un temps si court.

C'est donc, et nous ne voulons pas le cacher,

avec une curiosité mêlée de crainte, que nous avons ouvert les nouveaux volumes de M. de Châteaubriand. Nous n'aimons pas les tours de force et nous pensons qu'ils ne portent profit à personne. Mais comme nous avons la certitude que le courage littéraire n'est pas moins rare que le courage politique, comme nous prévoyons que la presse française s'abstiendra de juger franchement les volumes que nous avons sous les yeux, nous agrandirons volontairement notre tâche, et nous essayerons de juger l'homme tout entier, je veux dire l'écrivain, depuis ses débuts jusqu'à son avénement, depuis ses premières luttes, jusqu'à sa gloire paisible et acceptée, afin que notre opinion sur la copie de Milton et sur l'histoire de la littérature anglaise, quelque sévère qu'elle soit, ne puisse passer aux yeux de personne pour une boutade étourdie.

Et d'abord qu'est-ce que le *Génie du Christianisme ?* Moins que personne nous sommes disposé à contester le succès éclatant obtenu par cet ouvrage. La popularité rapide acquise au nom de l'auteur est un fait tellement public, si profondément gravé dans toute l'histoire du Consulat et de l'Empire que, pour le nier, il faudrait se résoudre à nier la lumière. Mais le succès, qui absout aux yeux de la foule, n'absout pas aux yeux de la réflexion. Or, si l'on se demande sérieusement à quelle forme de la pensée appartient le *Génie du Christianisme,* il est fort difficile de trouver une

réponse satisfaisante. La philosophie, la théologie ou l'histoire n'ont pas grand'chose à voir dans cette succession ingénieuse, élégante et variée de tableaux et de rêveries. Il est vrai que le titre ne promet pas beaucoup plus qu'une amplification de rhétorique touchant la religion chrétienne. Mais on aimera à voir le titre démenti ou dépassé; on aimerait à voir l'auteur agrandir le sujet qu'il a choisi, ou plutôt reconnaître que le sujet choisi n'a par lui-même aucune valeur réelle, et que, pour établir le mérite poétique du christianisme, pour démontrer l'action de la loi nouvelle sur toutes les formes de la fantaisie, il faut entrer profondément dans la question religieuse, et si bien éclairer les prémisses philosophiques, environner d'une évidence si radieuse la donnée chrétienne, que le mérite poétique de cette donnée se déduise comme une conséquence invincible et nécessaire. M. de Châteaubriand a compris autrement le *Génie du Christianisme :* il a écrit douze cents pages pour éviter la question qu'il avait posée. Il a négligé volontairement le problème philosophique, le problème du sentiment religieux formulé dans la loi chrétienne, et s'est abstenu de traiter sérieusement le problème littéraire. La première faute devait naturellement amener la seconde; en morcelant la démonstration littéraire, l'auteur s'est conduit avec une logique rigoureuse; puisqu'il n'avait pas pris la peine d'étudier et d'ensei-

gner comment et pourquoi la nouvelle formule religieuse est supérieure à celles qui l'ont précédée, il était tout simple qu'il n'apportât pas dans la seconde partie de son sujet plus de soin et de dévouement. Il a voulu faire un livre amusant, un livre capable d'apprivoiser, de séduire au christianisme les intelligences les plus indifférentes, et on ne peut pas dire qu'il ait complétement échoué. Mais s'il se fût trouvé parmi les femmes du Consulat un esprit de la trempe de madame Du Defant, le livre de M. de Châteaubriand eût été qualifié plus sévèrement que *l'Esprit des lois;* il aurait pu s'appeler sans injustice *les Agréments de la religion chrétienne.* Car, en vérité, ni l'histoire, ni la philosophie, ni l'art envisagé dans ses expressions diverses, ne trouvent leur compte dans *le Génie du Christianisme.* C'est un livre écrit pour les femmes oisives, pour les jeunes gens qui partagent leur vie entre le jeu, l'escrime et l'équitation; pour les esprits sérieux qui font de la lecture autre chose qu'une distraction, c'est une nourriture appauvrie, un fruit sans saveur, une plante épuisée, une poussière inutile. Mais cette poussière est éclatante et dorée, elle reluit au soleil et amuse les yeux. Le livre ne signifie rien, mais l'écrivain fait preuve d'une rare habileté. Il n'a jamais la netteté philosophique ou la ferveur chrétienne, mais il a toujours et partout l'abondance et la beauté poétique. C'est un parleur qui pense rare-

ment, mais il parle très-bien, et l'auditoire oublie en l'écoutant que l'image est égoïste et n'enveloppe qu'une idée grêle et à peine saisissable.

Cela est si vrai qu'*Atala* et *Réné* dominent de bien haut toutes les pages de ce livre si applaudi. Tous les hommes compétents s'accordent à regarder comme médiocres l'érudition et la sagacité de l'auteur; ils ne lui attribuent pas une connaissance bien profonde de l'antiquité grecque et latine, des Pères de l'Église, des littératures de l'Europe moderne, ni surtout un amour bien courageux pour l'analyse poussée à ses dernières limites; mais ils ne peuvent contester la valeur pittoresque de son langage; ils ne peuvent lire sans admiration *Atala* et *Réné*.

Quoique *Atala* soit plus populaire que *Réné*, je trouve cependant que le premier de ces deux épisodes est fort inférieur au second. Je conçois très-bien et je m'explique facilement la prédilection de la foule pour les amours de Chactas. Mais en acceptant cette prédilection comme un fait irrécusable, je ne renonce pas à ma préférence que je crois fondée. Il y a dans *Atala* des teintes crues, des tons criards qui plaisent à la multitude, mais que le goût réprouve, et qui ne se retrouvent pas dans *Réné*. D'ailleurs, qu'on ne l'oublie pas, la poésie descriptive tient le premier rang dans *Atala;* dans *Réné*, le poëme entier repose sur l'analyse de l'âme humaine. Or, une fois réduite à ces termes, la com-

paraison ne permet pas le doute. Quand M. de Châteaubriand n'aurait écrit que *Réné*, il compterait encore parmi les premiers écrivains de la France.

Certes, il y a dans les *Martyrs*, comme dans *Atala*, comme dans *Réné*, un remarquable talent d'écrivain; mais il faut bien le dire, et le cacher serait une lâcheté véritable, c'est un livre mortellement ennuyeux. Plus d'une page de ce poëme prétendu rappelle heureusement les périodes les plus pures et les plus harmonieuses de Fénelon; l'auteur a retrouvé, pour peindre la Grèce et l'Italie, la langue majestueuse et savante du XVIIe siècle. Il a mérité plus d'une fois l'épithète d'irréprochable; il a ramassé les plis de son style avec une chasteté persévérante. Mais il eût mieux valu qu'il se montrât moins vertueux et qu'il risquât la faute pour atteindre la nouveauté. Quel que soit le mérite phraséologique des *Martyrs*, c'est, avant tout et surtout, un poëme inanimé, un récit mort, et dont les personnages n'ont jamais vécu. Homère et Virgile, la Bible et les Pères de l'Église sont habilement pillés par M. de Châteaubriand; mais ce pillage, si habile qu'il soit, ne saurait fonder une propriété légitime, ni surtout une propriété glorieuse. Car ces dépouilles éclatantes, ces confuses richesses auraient besoin, pour s'ordonner, de subir d'abord une transformation impérieuse; tous ces fragments de javelots et de boucliers, de cas-

ques et d'armures demandent à devenir lingots, avant de servir à fondre une statue. Dans les *Martyrs*, nous n'avons ni lingots, ni statue ; chacun des fragments dérobés à l'antiquité hébraïque, grecque ou latine, se dénonce et trahit son origine.

Lors même que les *Martyrs*, seraient un poëme énergique et vivant, lors même qu'Eudore et Cymodocée ne seraient pas calqués sur l'Énée de Virgile, sur la Nausicaa d'Homère, la démonstration n'aurait aucune valeur décisive ; entre le livre didactique et le livre poétique, on ne pourrait établir la relation du corollaire au théorème ; car la question n'est pas posée en termes équitables. Pour prouver la supériorité poétique du christianisme, il ne fallait pas opposer l'imitation d'Homère et de Virgile à l'imitation de David et de saint Jérôme, mais laisser à leur place ces athlètes vigoureux et engager la lutte sans imiter personne. Je ne révoque pas en doute la richesse poétique du christianisme ; Dante et Milton, le Tasse et Klopstock sont là pour proclamer les trésors enfouis dans les traditions hébraïques. Pour continuer la démonstration commencée par ces illustres aïeux, il fallait suivre leurs traces et inventer à leur exemple dans le cercle des idées chrétiennes ; copier patiemment l'Iliade et l'Énéide, c'était courir au-devant d'un danger inévitable, c'était se condamner à la tâche d'un rhéteur.

Assurément nous ne croyons pas que la première condition imposée au génie poétique soit, comme le répètent à l'envi quelques hommes frivoles à qui l'ignorance ne permet pas même l'oubli, de considérer, comme non avenus, tous les monuments de l'intelligence antérieurs au moyen âge. Nous pensons que tous les âges de la vie humaine ont une valeur digne d'étude et féconde en enseignements; nous sommes convaincu sans retour que l'originalité la plus puissante a toujours beaucoup à gagner dans l'intime contemplation des monuments antiques. Mais, à nos yeux, la création vraie, la création durable, celle qui marque un moment déterminé dans l'histoire de l'intelligence, est séparée de l'imitation par un intervalle immense. La mémoire et l'imagination sont, à coup sûr, unies entre elles par une étroite parenté; mais il est impossible de confondre le soldat qui commence l'apprentissage des armes avec celui qui a gagné ses épaulettes sur le champ de bataille. Le génie le plus hardi relève à la fois de l'invention et de la tradition, de l'avenir et du passé. Méconnaître l'une de ces deux lois, c'est ne comprendre qu'une moitié de la poésie. Cependant celui qui invente sans se souvenir a par lui-même une plus grande valeur que celui qui se souvient sans inventer. Le poëme de l'inventeur qui dédaigne la tradition peut offrir une moindre perfection de détails; mais il a sur le poëme auquel la tradition seule a

présidé une supériorité incontestable, celle de la volonté. M. de Châteaubriand, en composant les *Martyrs*, n'a fait que juxtaposer l'expression de trois traditions diverses, David, Homère et Virgile. Comme il était facile de le pressentir, il imite en raison inverse de l'éloignement; il est plus virgilien qu'homérique et plus homérique que biblique. Il écrit pour démontrer la supériorité poétique du christianisme, et met dans son style une coquetterie presque toujours païenne. Si le combat qu'il a livré était un combat suprême, si la guerre était close, si l'intelligence n'avait pas le privilége de réveiller éternellement les questions endormies, il serait permis d'affirmer sans injustice que les *Martyrs* réfutent le *Génie du Christianisme*, il serait permis de voir dans l'antiquité païenne un climat plus favorable que le ciel chrétien au développement des facultés poétiques.

Heureusement la guerre n'est pas close et, dès demain, elle peut se ranimer. La cause compromise par M. de Châteaubriand n'est pas une cause perdue. Le tribunal et le barreau sont tout prêts à recommencer les débats et les plaidoiries; un nouvel Homère, un nouveau Moïse pourraient seuls traiter dignement la question; mais, pour être par eux-mêmes des hommes vraiment nouveaux et vraiment grands, il leur faudrait s'abstenir sévèrement d'imiter Moïse ou Homère. Peut-être, à l'époque où nous vivons, serait-il impossible de ten-

ter sans puérilité une épopée païenne; car l'épopée n'a pas, comme l'ode et le drame, la faculté de se renfermer dans l'expression des passions solitaires ou militantes; elle ne peut se dispenser de s'associer au génie d'un lieu et d'une nation; et l'Europe moderne étant donnée comme auditoire au poëte épique, peut-être serait-il sage de concevoir l'épopée dans le cercle de la tradition chrétienne qui régit l'Europe moderne. Mais nos doutes ne proscrivent pas la tentative d'une épopée païenne.

M. de Châteaubriand, en écrivant les *Martyrs*, a laissé la question entière, et quoique la druidesse Velléda nous semble une digne sœur d'Atala et de Réné, nous pensons que *les Martyrs*, dans l'ordre poétique, signifient encore moins que *le Génie du Christianisme* dans l'ordre philosophique. L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, destiné selon l'auteur à expliquer le poëme des *Martyrs*, à familiariser le lecteur avec les différents climats, les différents paysages qui servent d'encadrement à l'action épique, est loin assurément de réaliser le promesse de M. de Châteaubriand. C'est un livre d'une lecture fatigante, qui n'apprend rien ou presque rien, mais qui accuse chez le narrateur un singulier désir de briller à tout prix. Pour rencontrer les pages vraies, poétiques, animées qui appartiennent au voyageur, il faut subir l'innombrable catalogue de tous les livres que l'auteur a feuilletés, ou dont il a seulement lu les titres. Lors même que ce pom-

peux étalage serait justifié par une érudition réelle, nous serions encore forcé de reprocher à l'auteur le bruit et la poussière qu'il nous inflige à tout propos au milieu du récit de son voyage. Si l'on retranchait de l'Itinéraire toutes les citations parasites, toutes les dissertations inutiles, tous les hors-d'œuvre paléographiques et archéologiques, il resterait à peine deux cents pages. Vraiment, ce n'est pas la peine de parcourir la Grèce et la Judée pour éplucher les rayons de nos bibliothèques. Cette laborieuse besogne dont je ne veux pas contester absolument l'opportunité, peut très-bien s'achever dans les murs de Paris; mais, ici comme en Judée, l'entassement des textes n'a rien à voir avec l'érudition vraie; là-bas comme ici, énumérer n'est pas conclure. Si M. de Châteaubriand, au lieu de jouer à l'Académie des inscriptions, se fût sérieusement occupé à regarder le pays qu'il avait sous les yeux, les Martyrs vivraient et l'Itinéraire serait un voyage. Mais le poëme et le voyage sont également inanimés, c'est-à-dire également infidèles au titre qu'ils portent. Si M. de Châteaubriand dans les Martyrs n'a tracé que des peintures virgiliennes, homériques ou bibliques et n'a rien inventé excepté Velléda, c'est qu'à Jérusalem, comme à Paris, il tenait, avant tout, à paraître savant. Voir et raconter, se souvenir et peindre librement lui semblaient une tâche mesquine; c'est pourquoi, en écrivant son voyage et son poëme il n'a jamais, ou presque ja-

mais, mérité le nom de voyageur ou de poëte. Dans l'Itinéraire comme dans les Martyrs, il a trouvé des pages admirables ; mais malgré la magnificence de plusieurs descriptions, malgré les amusantes hâbleries de plusieurs épisodes, je ne puis me résoudre à voir dans l'Itinéraire un livre sérieux. Je pardonnerais volontiers à M. de Châteaubriand de brûler avec l'amorce de ses pistolets la moustache de douze janissaires, s'il consentait à nous raconter ce qu'il a vu ; mais je ne puis lui pardonner d'avoir fait tant de chemin pour nous dire si peu de chose.

L'Essai historique sur les révolutions, où les belles pages sont rares, réimprimé sous la Restauration pour imposer silence aux récriminations calomnieuses, révèle chez l'écrivain de vingt-sept ans le goût d'érudition hative que M. de Châteaubriand devait garder toute sa vie. Je pense que l'auteur a bien fait de réimprimer en 1826 un livre composé en 1796 et de se montrer tout entier sans craindre les accusations d'inconséquence ; mais je suis loin de souscrire aux éloges complaisants qu'il se décerne dans les notes. Je suis loin d'admirer comme une révélation de génie mathémathique les équations inintelligibles où il représente la démocratie, la théocratie et la monarchie par des lettres algébriques. Ces puérilités n'ont pas même le mérite de l'invention ; car, longtemps avant M. de Châteaubriand, la morale avait été soumise à l'arithmétique

et à l'algèbre. Or, ce qui est parfaitement ridicule dans la discussion des droits et des devoirs humains, n'est pas, que je sache, plus digne de respect dans la discussion politique.

Sans doute *l'Essai historique* atteste chez le jeune écrivain une grande variété de lectures ; mais cette variété indéfinie m'afflige plus encore qu'elle ne m'étonne. Toutes les citations dont les chapitres sont criblés signifient plutôt la fièvre que la réflexion. Cette ardeur de tout savoir, de tout embrasser est bonne tout au plus comme une excitation au travail ; mais si elle persévère elle s'oppose directement à l'étude. Non-seulement, et tout le monde le comprendra sans peine, c'est la dernière des méthodes, mais c'est le renversement de toute logique, l'abolition formelle de toute pensée scientifique. S'il est nécessaire pour éclairer profondément une question, qu'elle quelle soit, de connaître toutes les questions diverses auxquelles elle se rattache, il n'est pas moins nécessaire assurément de renoncer à l'encyclopédisme dès qu'on veut entamer la démonstration d'un point déterminé. Hormis l'Intelligence divine, nulle intelligence ne peut savoir et enseigner qu'à la condition d'ignorer et de taire les vérités qui n'appartiennent pas directement au sujet de l'étude et de la leçon. C'est pourquoi *l'Essai historique* en visant à l'omniscience, n'a pas même touché le but annoncé sur la première page. Le seul mérite réel que je reconnaisse

dans ce livre c'est le sentiment et la peinture du malheur. Il y a dans la pauvreté rêveuse, dans l'isolement du génie une émotion que les lectures les plus désordonnées ne réussissent pas à étouffer. Cette émotion, M. de Châteaubriand l'a traduite avec une grande vérité. Dans les promenades solitaires de l'émigré, dans le tableau des rues brumeuses de Londres, on trouve le germe de Réné.

Les *Natchez*, dont M. de Châteaubriand avait détaché plusieurs descriptions qu'il a placées dans le *Génie du Christianisme*, et même les deux épisodes d'Atala et de Réné, espèce de pantologie américaine où l'auteur avait entassé l'histoire naturelle, l'histoire politique, le tableau des mœurs et du climat, dégagés de toutes les richesses confuses que le poëte a distribuées dans un ordre meilleur, et ramenés aux proportions de l'épopée, sont assurément un livre digne d'attention et d'étude, puisque nous devons y chercher le point de départ de l'illustre écrivain. La dissemblance des deux moitiés de ce poëme qui commence dans le monde virgilien et s'achève dans le monde du roman, produit sur le lecteur une impression douloureuse, et cette impression, quand la lecture est achevée, se transforme en véritable colère. Si M. de Châteaubriand est sincère dans la préface des *Natchez*, si la première moitié de ce poëme ressemblait d'abord à la seconde, nous sommes tenté de maudire le caprice littéraire qui nous a gâté ce

livre. En effet, excepté la moisson de la folle avoine et la lutte rieuse de Mila et d'Outougamiz, excepté la gracieuse figure de cette naïade américaine, toute la première partie des *Natchez* est une caricature déplorable, une affligeante parodie de l'épopée antique. Les incroyables efforts de l'auteur pour décrire les grenadiers et les dragons dans la langue des traditions homériques ressemblent à une gageure contre le bon sens. La figure même de Céluta, quoique bien posée d'abord, ne se meut pas librement au milieu des évolutions stratégiques de cette menteuse épopée. Outougamiz, malgré sa vérité, intéresse médiocrement. Réné seul produit quelques émotions fugitives ; mais le mari de Céluta est bien loin de l'amant d'Amélie. Quant à Chactas, c'est à mon avis, le plus entêté parodiste qui se puisse rencontrer. La cour de Versailles et le salon de Ninon de l'Enclos sont travestis dans le récit du Sachem avec un courage imperturbable; mais ce courage éveille plutôt l'impatience que le sourire. Il est impossible de concevoir comment Chactas, parlant à Réné, ne se résigne pas à nommer les choses et les hommes par leur nom. Ce perpétuel logogriphe rebute l'admiration la plus complaisante. Peindre l'Amérique dans le style d'Homère est assurément très-inutile et très-ridicule ; peindre la France dans le style des Sachems ne me semble pas moins digne de risée. Cette lutte assidue de la forme et de la pensée, de la langue

et des personnages, imprime au poëme entier un caractère maladif. Nous sommes heureux que le temps ait manqué à M. de Châteaubriand pour achever la métamorphose qu'il avait projetée. Si le temps ne lui eût pas manqué, il ne resterait rien des *Natchez*.

Tel qu'il est, ce livre offre des personnages nouveaux qui ne demandent qu'à vivre sous le ciel où ils sont nés, mais qui, après avoir fatigué leurs poumons dans l'atmosphère homérique, ne retrouvent qu'avec peine leur première vigueur au milieu de l'air natal. C'est une belle occasion perdue; car les *Natchez* écrits simplement auraient pu être bien supérieurs aux Martyrs.

Les *Études historiques* se divisent en trois parties bien distinctes : les discours sur la chute de l'empire romain, l'analyse de l'histoire de France et enfin la préface. Les discours sont un bel exercice de parole, une amplification harmonieuse, un compromis ingénieux et disert entre la science désintéressée de Gibbon et l'indignation éloquente des Pères de l'Église; mais cette introduction pourrait aussi bien convenir à l'Espagne ou à l'Italie qu'à la France. C'est un portique splendide et inutile. L'analyse de l'histoire de France est plutôt un programme qu'un résumé. L'auteur s'amuse à mettre sous les dates d'une table chronologique des pensées qui ne touchent pas aux faits. Il n'abrége pas même à la manière de Velleius et il conclut comme s'il était Mon

tesquieu. Les fragments ont la même valeur que les discours et sont écrits d'un style ample et majestueux; mais je doute qu'une histoire ainsi faite conciliât la science et l'art, qui sont les éléments indispensables d'une véritable histoire : les fragments révèlent un art égoïste. La préface des *Études* est assurément un morceau très-remarquable, si l'on n'envisage que le plaisir purement littéraire; mais après le premier éblouissement produit par l'infinie variété des hommes et des choses qui passent devant nos yeux, si nous cherchons à deviner la pensée qui préside à ce panorama, nous sommes forcé de reconnaître que l'auteur s'est proposé de nommer tout le monde; il a voulu prouver qu'il sympathise de cœur et d'intelligence avec les espérances, avec les idées les plus nouvelles; sa préface, loin d'être une démonstration, n'est qu'un dénombrement.

Cette rapide expression de notre pensée soulèvera peut-être bien des colères, bien des récriminations et cependant nous avons l'assurance que notre opinion n'est pas une opinion salutaire. Nous ne sommes pas seul à juger M. de Châteaubriand comme nous le jugeons, mais nous sommes seul à parler de lui franchement, sans réserve, sans ménagement, comme s'il ne vivait plus à l'heure où nous parlons. Il y a dans la gloire de cet illustre écrivain quelque chose de singulier que plusieurs entrevoient et que personne n'ose dire. Le secret

de cette renommée retentissante n'est à mes yeux qu'une innocente supercherie, et pour la révéler il ne faut qu'un sincère amour de l'indépendance. M. de Châteaubriand, pair, ambassadeur et ministre, avait persuadé à ses lecteurs qu'il était grand homme d'État, qu'il faisait de la poésie à ses heures perdues et la foule s'étonnait de cette universalité de génie ; M. de Châteaubriand auteur du *Génie du christianisme*, des *Martyrs* et de l'*Itinéraire*, avait persuadé aux législateurs du Luxembourg, aux ambassadeurs de l'Europe et aux rois de la Restauration, qu'il était avant tout et surtout homme de poésie et d'éloquence et que, par la beauté de sa parole, il dominait les chambres et la diplomatie. L'homme d'État et l'écrivain s'agrandissaient mutuellement et ne permettaient pas à la multitude de les séparer l'un de l'autre ; envisagés individuellement, l'homme d'État et l'écrivain redescendent à des proportions beaucoup moins merveilleuses. Nous ne trouvons plus dans M. de Châteaubriand qu'un lecteur de beaux discours, un écrivain de premier ordre, mais dont le nom vivra plus longtemps que les ouvrages ; l'auteur de plusieurs centaines de pages admirables qui, dans toute sa vie, n'a pas écrit un beau livre ; car *Réné*, dans le *Génie du christianisme* et *Velléda*, dans les *Martyrs*, sont comme un chêne dans une bruyère immense.

L'*Essai sur la littérature anglaise* justifie mal-

heureusement toutes nos craintes et je pourrais presque dire toutes nos prévisions. La lecture attentive du titre de ces deux volumes suffit en effet pour révéler assez nettement tout le désordre, toute l'indécision des études de M. de Châteaubriand sur la littérature anglaise. Comme si le sujet n'était pas assez vaste par lui-même, l'auteur essaye de l'agrandir, que dis-je? d'enfermer dans le cercle de la littérature anglaise l'universalité de l'histoire et de la philosophie; car, si je ne me trompe, le génie des hommes, des temps et des révolutions n'équivaut pas à moins que cela. Cette fois-ci encore, M. de Châteaubriand a sacrifié l'être au paraître. Malgré son voyage de Grèce, il n'a pas su profiter du distique de Solon. Or, le conseil du législateur athénien n'est pas moins utile dans l'ordre littéraire que dans l'ordre moral ou politique. Dans son ardeur d'encyclopédisme, dans son ambition inapaisable, M. de Châteaubriand a parlé de tout à peu près, de lui-même très-longuement et à tout propos, mais fort peu du sujet de son livre, c'est-à-dire de la littérature anglaise. J'estime comme de beaux morceaux plusieurs fragments des *Mémoires* de l'illustre écrivain; mais ces fragments, quelques beaux qu'ils soient, ne sont pas à leur place et ne peuvent combler les lacunes immenses et innombrables de l'*Essai*. Je comprends très-bien que M. de Châteaubriand se console en parlant de lui-même et oublie dans le spectacle de sa biogra-

phie embellie et poétisée toutes les grandeurs qu'il a perdues, la pairie qu'il a résignée, le pouvoir qu'il aimait et qu'il ne pourra jamais ressaisir. Qu'il se compose à son usage une galerie éclatante de toutes les illustrations qu'il a coudoyées depuis son entrée dans les carrosses de Louis XVI jusqu'à son entrée au conseil de Louis XVIII, c'est une noble manière de tromper ses ennuis ; mais il fallait avoir le courage d'avouer hautement cet impérieux égoïsme.

Si M. de Châteaubriand attribue à sa plume la même importance qu'à l'épée de Napoléon, qu'il ne rougisse pas de le dire, qu'il renonce à une modestie pusillanime. S'il croit avoir joué un rôle du premier ordre dans le drame européen, s'il croit avoir pesé dans les destinées de la France depuis quarante ans, qu'il le dise clairement. Car le reproche d'aveuglement et de jactance vaut mieux que le reproche de coquetterie mondaine et de fausse abnégation. Si M. de Châteaubriand n'a vu dans la littérature anglaise qu'un prétexte ingénieux pour parler de lui-même, nous le plaignons sincèrement ; nous pardonnons à tous les hommes que la gloire a touchés du doigt de s'estimer très-haut, pourvu qu'ils osent le dire; mais nous ne saurions pardonner à l'écrivain le plus renommé de se réfugier derrière Shakspeare et Milton pour respirer plus à l'aise l'odeur de l'encens qu'il a lui-même allumé, et de se servir de ces deux grandes

ombres comme d'un bouclier contre ses contemporains. Si M. de Châteaubriand est vraiment saisi de pitié à l'aspect des vanités jalouses qui divisent notre littérature, il n'a besoin ni de Milton ni de Shakspeare pour exprimer franchement sa pensée, pour appeler par leurs noms les personnages de cette vivante comédie.

Il y aurait plus que de l'injustice, il y aurait de la cruauté à chercher dans les deux volumes de M. de Châteaubriand un essai sur la littérature anglaise. Il est hors de doute qu'il n'a pas eu le temps ni la volonté, je ne dis pas de remplir, mais seulement d'arrêter le programme d'un pareil travail. Aussi m'abstiendrai-je de le chicaner sur le désordre et la confusion de son livre. Il n'y a pas un chapitre qui ait une place nécessaire. Hormis les grandes divisions chronologiques qui appartiennent à David Hume aussi bien qu'à Samuel Johnson, tout marche à l'aventure et ressemble plutôt à des notes éparses qu'à l'ébauche d'un livre. Que si, prenant ces deux volumes pour ce qu'ils sont, pour une réunion de pages involontaire et fortuite, nous essayons d'analyser les chapitres les plus développés, notre étonnement redouble, et notre impatience ne sait quel nom donner à cette armée sans chef et sans discipline.

Shakspeare et Milton, qui occupent le tiers à peu près de l'*Essai sur la littérature anglaise*, sont loin d'être appréciés, malgré l'étendue matérielle

des chapitres qu'ils remplissent. M. de Châteaubriand applique à ces deux grands hommes la méthode qu'il a si souvent et si malheureusement mise en pratique, la méthode de l'universalité. A propos du théâtre anglais sous Élisabeth et Jacques Ier, il tente l'esquisse générale de l'Europe au XVIe siècle. Il déduit le génie dramatique de Shakspeare des hommes et des choses que Shakspeare n'a jamais connus ; il place le poëte au centre d'un panorama impossible non-seulement pour l'auteur d'*Hamlet*, mais pour François Bâcon, pour Sully, pour les diplomates les plus éclairés, pour les plus savants hommes d'État du XVIe siècle. Il construit *a posteriori* une rêverie ou plutôt une vision historique, et s'amuse à renverser sur le papier tous les noms compris entre le berceau et le tombeau de Shakspeare. Il s'accuse d'avoir mal jugé autrefois l'auteur de *Roméo* et de *Richard III ;* mais il se trompe s'il croit avoir fait amende honorable en disant que Michel-Ange attendait pour mourir la naissance de Shakspeare, et en terminant une série de louanges vulgaires par cet axiome incomparable et vraiment neuf : écrire est un art. Sur ce dernier point, nous sommes absolument de l'avis de M. de Châteaubriand ; mais nous ne comprenons guère pourquoi ce précepte souverain se trouve encadré entre Shakspeare et Michel-Ange. Des vérités d'un ordre si élevé sont bien partout, c'est-à-dire partout inutiles.

Milton fournit à M. de Châteaubriand l'occasion de coudre à de nombreux fragments de ses Mémoires plusieurs pensées qui ont déjà figuré dans les *Quatre Stuarts* et qui possèdent tous les genres de mérite, hormis le mérite littéraire. Le récent travail de sir Egerton Brydges sur le même sujet, avec moins de prétentions, a beaucoup plus de valeur ; car si le dernier éditeur de Milton, en réfutant les insinuations politiques et théologiques de Samuel Johnson, témoigne plus de bienveillance que de sagacité, si, tout en se montrant juste et loyal pour l'homme, il s'abstient trop souvent de juger le poëte, du moins il fait preuve d'une remarquable érudition et n'essaye jamais de se mettre en scène, ni de substituer la philosophie politique à la philosophie littéraire.

J'ignore si M. de Châteaubriand a reçu autrefois une lettre signée : George Gordon ; j'ignore s'il a négligé de répondre à celui qui plus tard devait s'appeler lord Byron. Mais l'explication donnée par l'auteur des *Martyrs* sur le silence et l'oubli du poëte anglais me semble une très-mesquine puérilité. J'ajouterai que M. de Châteaubriand s'est bien vengé en traitant avec une singulière frivolité le plus grand nom poétique du XIXe siècle, car Goëthe appartient surtout au XVIIIe. Je dois relever comme un symptôme de la maladie que j'ai précédemment qualifiée, je veux dire de l'encyclopédisme, ce que M. de Châteaubriand dit de Chat-

terton. L'illustre auteur de *Réné* est né, si j'ai bonne mémoire, en 1769; or, l'auteur d'*Œlla* et de la bataille d'*Hastings* est mort à dix-huit ans, en 1770; et pourtant M. de Châteaubriand, qui a passé en Angleterre les six dernières années du XVIIIe siècle, n'hésite pas à dire : J'ai vu mourir Chatterton. Assurément je ne conteste pas l'ubiquité du génie; mais quand Chatterton s'est empoisonné, M. de Châteaubriand était encore en nourrice. Il me semble qu'en parlant du poëte qui préféra la mort aux bienfaits de lord Beckford, il s'est rendu coupable d'un anachronisme un peu plus que poétique.

J'arrive au *Paradis perdu* et je me hâte d'accomplir une tâche ingrate et affligeante. J'ai dit que M. de Châteaubriand pouvait traduire en six mois le chef-d'œuvre de Milton. Mais j'ai ajouté : s'il sait l'anglais; or il est loin de satisfaire à cette condition inéluctable. Malgré son émigration, malgré son ambassade, il est loin de savoir l'anglais aussi bien qu'homme de France, comme il le dit dans sa préface. Pour mettre dans un jour éclatant ses connaissances philologiques, il s'est proposé de traduire littéralement le *Paradis perdu;* mais ce dessein qui, réalisé sagement, aurait pu produire un livre très-beau, très-simple et très-utile, a conduit M. de Châteaubriand à des conséquences déplorables. Très-souvent la page française en regard de la page anglaise est complétement inintelligible;

il est impossible, à moins d'avoir le texte sous les yeux, de deviner ou même d'entrevoir qu'elle a été l'intention du poëte ; les mots français sont placés sous les mots anglais, je le veux bien, mais placés de telle sorte qu'ils n'expliquent rien et ne présentent pas de sens palpable. Si M. de Châteaubriand a vraiment traduit Milton, s'il s'est occupé personnellement de ce travail, et je n'ai aucune raison plausible pour le nier, s'il n'a pas signé de son nom des pages écrites par une autre plume, je suis forcé de lui dire qu'il a imité en maint endroit les interprétations latines de l'antiquité grecque dont se servent les écoliers paresseux, et que les paroles françaises alignées par lui en regard des vers de Milton sont un piége tendu à l'ignorance et à la paresse. Sans doute il est possible, en ordonnant ces paroles, de construire des phrases raisonnables ; mais pourquoi la construction n'est-elle pas toute faite ? Je connais depuis longtemps la parenté qui unit *traduire* à *trahir ;* mais je n'ai lu nulle part que *traduire* soit synonyme de *détruire ;* or très-souvent M. de Châteaubriand, au lieu de copier le monument qu'il a sous les yeux, se borne à placer sur le sol le même nombre de pierres, sans prendre même la peine de les numéroter pour qu'une main plus persévérante les mette à leur place et de ces pierres fasse des murailles, des colones et des voûtes. Citer les pages inintelligibles qui se présentent dans le *Paradis perdu*

traduit par M. de Châteaubriand serait au-dessus de la patience la plus résolue. C'est un malheur qu'il suffit d'affirmer et qui se constate avec une invincible évidence. En lisant ces pages il est impossible de décider si le traducteur comprend ou ne comprend pas le texte anglais ; c'est une énigme insoluble et qui ressemble à l'oracle : *Romanos Pyrrhum vincere posse ;* il faudrait un Œdipe pour éclairer ces ténèbres.

Chemin faisant, M. de Châteaubriand multiplie les barbarismes avec une insouciance et une prodigalité qui tiennent du délire ; il traite la langue française comme le conseiller Krespel traitait les murs de sa maison neuve ; au lieu de percer des fenêtres entre les lattes et les moellons, il fait dans la trame de notre idiome de larges trouées, d'énormes déchirures qui n'ont pas comme le caprice du musicien allemand l'excuse de l'utilité. Il *emparadise,* il *enténèbre,* il égratigne nos oreilles sans aucun profit pour la pensée de Milton, ou pour l'intelligence des lecteurs français. Quelquefois, quand il a sous la main une expression usitée aujourd'hui, il va fouiller dans les chroniques du XIVe et du XVe siècle, il dérobe à Froissard, à Commines une expression tombée en désuétude, et il se trouve que cet archaïsme non-seulement ne remplace pas le vocable moderne d'une façon avantageuse, mais encore que le vocable ancien n'a jamais eu la signification que M. de Châteaubriand lui attribue.

Parlerai-je des contre-sens qui s'ajoutent aux pages inintelligibles et aux barbarismes inutiles? Désignerai-je d'un doigt accusateur dans le neuvième livre le passage où M. de Châteaubriand traduit *The evil one*, le méchant, par le mal unique, comme s'il y avait *The only evil?* discuterai-je grammaticalement la valeur adjective et substantive du mot *evil*, la valeur comparée de *one* et de *only?* noterai-je dans le huitième livre la conversation d'Adam et de l'ange Raphaël sur les mouvements des corps célestes, où M. de Châteaubriand, faute de connaître bien nettement les lois de la déclinaison anglaise, confond le datif et l'accusatif, c'est-à-dire le régime indirect et le régime direct, et arrive, par cette erreur purement lexicologique, à faire d'une figure géométrique, décrite hypothétiquement par le soleil, un astre nouveau, inconnu de tous les astronomes, et qu'il néglige de signaler à l'Académie des sciences? De pareils contre-sens se comptent par centaines dans les cinq cents pages du texte français. Mais en vérité je répugne à éplucher des phrases, à vanner des prépositions, des adjectifs et des adverbes comme dans une école de village : je me contente de déclarer que M. de Châteaubriand, quoique émigré, quoique ambassadeur, malgré son séjour en Angleterre, qui a duré plusieurs années, ne sait pas l'anglais, et vient de le prouver. Sans doute la connaissance complète de la langue anglaise est

un mérite très-médiocre ; car non-seulement l'anglais s'apprend plus facilement que le grec ou l'allemand, le sanscrit ou le chinois, il est d'une étude beaucoup plus rapide et beaucoup plus simple que le français ; mais, s'il n'y a aucune gloire à savoir l'anglais, il y aurait du moins quelque sagesse à ne pas se vanter d'une science absente ; et cette sagesse a manqué à M. de Châteaubriand. Car sa traduction de Milton n'est, à parler nettement, ni littérale, ni française, ni fidèle. Cet avis semblera sévère ; mais il n'est que juste, et si nous voulions résumer tous les griefs que nous avons contre ce livre, il semblerait indulgent.

Nous sommes maintenant parvenu au terme de notre tâche, il nous reste pourtant une dernière question à poser. M. de Châteaubriand a-t-il jamais compris le mouvement littéraire du XIXe siècle ? nous ne le pensons pas. Par sa réaction de rhéteur en faveur du christianisme, par son imitation servile de l'épopée virgilienne, par ses dissertations bibliographiques sur Jérusalem, a-t-il accéléré la marche des idées philosophiques ou poétiques ? Par l'*Essai sur les révolutions* et les *Études historiques*, a-t-il élargi l'intelligence du passé ? Ce n'est pas à nous qu'il appartient de répondre ; en décomposant la question générale que nous avons posée, en dégageant une à une toutes les valeurs de cette équation, nous sommes dispensé de nous prononcer.

Que si l'on nous reproche la franchise absolue de notre opinion et surtout la clarté des formules à l'aide desquelles nous l'exprimons, nous renverrons les mécontents au second volume de l'*Essai sur la littérature anglaise*, au chapitre intitulé : *Effet de la critique sur les langues ; critique en France ; nos vanités ; mort des langues*. On y verra comment l'auteur défend la censure rigoureuse, comme il prend en pitié les clameurs du génie qui s'adore, comme il tance les talents sans pareil qui s'obstinent dans leurs défauts, qui veulent dompter le siècle, qui pensent que le monde est ébranlé sur sa base si leur mérite est mis en question ; enfin on y apprendra que la critique n'a jamais tué ce qui doit vivre, et que l'éloge surtout n'a jamais fait vivre ce qui doit mourir. Qui a dit toutes ces vérités ? M. de Châteaubriand. Nous ne pouvons donc mieux faire que de les lui appliquer ; en parlant de lui nous avons suivi les préceptes qu'il nous donne. Notre sévérité n'a tué ni *Réné* ni *Atala*, ni *Velléda* ; notre indulgence n'aurait fait vivre ni l'*Essai sur la littérature anglaise*, ni surtout la traduction du *Paradis perdu*.

Nous croyons sincèrement que M. de Châteaubriand n'a pas écrit dans sa vie un seul beau livre ; nous croyons qu'il n'a ni compris, ni hâté le mouvement littéraire de son temps ; et, pourtant, malgré ce double malheur, nous espérons qu'il vivra longtemps, nous espérons que son nom, quoique

porté sur un esquif léger, ne fera pas naufrage sur l'océan houleux de la gloire humaine ; il nous semble que nous ne l'avons pas condamné.

1836.

XVIII.

F. GUIZOT.

La réception de M. Guizot à l'Académie française n'a pas été moins singulière que son élection. Lorsqu'il s'est présenté aux suffrages de la troisième classe, tous les hommes littéraires qui s'étaient mis sur les rangs ont renoncé à leur candidature ; lorsqu'il a prononcé devant la troisième classe son discours de remercîment, les hommes littéraires, bon gré, mal gré, ont abandonné les places qui leur appartenaient légitimement dans l'enceinte de l Institut. Le conseil des ministres, le corps diplomatique, le conseil d'État, les pairs et les députés, ont envahi tous les bancs, et c'est à peine s'il a été permis à quelques journalistes persévérants de pénétrer au milieu de l'auditoire. L'Académie, dans cette occasion, n'a pas fait preuve de goût, mais elle a reconnu implicitement que M. Guizot n'a rien à démêler avec la littérature, et sur ce point nous sommes parfaitement de son avis.

En effet, quels ont été jusqu'ici les travaux de M. Guizot? Ces travaux, nous le savons, et nous le proclamons plus haut que personne, sont d'une grande importance; mais il faut une complaisance bien rare pour y découvrir un mérite littéraire. Les *Essais sur l'Histoire de France*, qui ont commencé la réputation de M. Guizot, appartiennent exclusivement au domaine de l'érudition. Dans ce livre, composé d'une suite de mémoires, plusieurs questions obscures et difficiles sont discutées sérieusement et résolues avec une précision scientifique; les origines de plusieurs faits, enregistrés par l'histoire à l'heure la plus éclatante de leur développement, sont poursuivies et découvertes avec une sagacité remarquable. Assurément ce livre ne pouvait être produit par une intelligence vulgaire; mais dans cette suite de mémoires, d'ailleurs très-estimables et très-utiles, l'art ne se montre nulle part. Les faits sont remis à leur place, l'évolution historique des droits que la philosophie déclare éternels, et qui n'apparaissent que successivement dans le monde réel, est décrite avec une patience et une clarté très-dignes d'éloges; mais il n'y a pas dans l'expression de ces idées la moindre trace de composition. C'est tout simplement une masse de matériaux dont la connaissance est désormais indispensable à tous ceux qui étudient notre histoire; M. Guizot n'a pas songé à revêtir les éléments qu'il avait recueillis d'une forme littéraire. Avec cet

unique volume, il pouvait se présenter hardiment à l'Académie des inscriptions; son ambition ne devait pas frapper aux portes de l'Académie française.

L'*Histoire de la Révolution d'Angleterre*, encore inachevée aujourd'hui, mais assez avancée cependant pour être jugée sans légèreté, est-elle plus littéraire que les *Essais sur l'Histoire de France?* Nous ne le pensons pas, et voici pourquoi. Dans ce livre, consacré au récit d'une période à jamais mémorable, les faits occupent très-peu de place, et l'exposition des idées suscitées par les faits, que nous entrevoyons tout au plus, envahit la plus grande partie de l'espace. A proprement parler, cette histoire n'est pas une histoire, c'est plutôt un commentaire politique sur les faits dont l'auteur pouvait s'occuper historiquement, c'est-à-dire pour les raconter et les interpréter en les racontant, mais dont il aime mieux parler à son aise en les supposant connus d'avance. Sans doute, il serait possible d'apporter dans ce commentaire politique des qualités vraiment littéraires; sans doute, il serait possible d'encadrer l'histoire dans la logique, et d'imposer au développement des idées le baptême d'un fait sans se résoudre pourtant à raconter le fait qui nommerait l'idée. Montesquieu, dans *l'Esprit des Lois*, a montré qu'il y a place pour les plus grandes beautés de style dans la philosophie politique aussi bien que dans le tableau des passions. Mais M. Guizot, après avoir mis la logique à la place

de l'histoire, a oublié de mettre dans la logique le style qui aurait pu donner à l'exposition de ses idées de l'intérêt et de la vie. Je sais que cet avis n'est pas celui des amis de l'auteur ; je sais que plusieurs esprits éminents ont vu dans le second volume de ce livre, qui va jusqu'à la mort de Charles Ier, une théorie complète des révolutions, et qu'ils ont même recommandé ce volume comme une recette excellente et infaillible à l'usage des peuples mécontents et décidés à revendiquer leurs droits. Mais je suis loin de partager cet enthousiasme, et tout en reconnaissant l'élévation naturelle et constante des idées développées dans l'histoire de la révolution anglaise, je dois blâmer chez l'auteur une prétention à la généralité qui ne trouve pas toujours à se satisfaire légitimement, c'est-à-dire qui transforme souvent l'expression d'un fait unique pour faire passer ce fait dans le monde des idées, au lieu de résumer dans une idée vraiment générale une série de faits analogues. Ainsi ce livre, qui, dans sa forme, n'est pas littéraire, n'est pas construit d'après une méthode légitime ; le style est diffus en même temps que les motifs de l'enseignement, c'est-à-dire les faits, sont triés avec avarice et ne justifient pas les idées qui leur servent d'enveloppe.

Ces défauts se retrouvent, et avec plus de saillie encore, dans l'*Histoire de la Civilisation européenne* et dans l'*Histoire de la Civilisation fran-*

çaise. La méthode est la même, les résultats devaient être pareils. Mais l'enseignement oral favorisait singulièrement le goût de M. Guizot pour la diffusion, et le professeur a dépassé l'historien dans son dédain pour les formes du style et pour la légitimité des idées générales. Certes, nous ne penserons jamais à nier ni même à contester le mérite de ces deux livres, dont le second, encore inachevé, s'arrête au commencement du XIVe siècle; mais nous déclarons sincèrement que ces deux histoires nous paraissent dépourvues à la fois des qualités historiques et des qualités littéraires. Non-seulement les faits n'y sont pas racontés, mais les idées substituées aux faits ne sont pas l'interprétation réelle de tous les faits omis. Plusieurs de ces leçons révèlent un remarquable talent d'analyse; mais ce talent ne s'applique pas avec le même empressement à tous les éléments d'une époque donnée, ou plutôt il prend plaisir à circonscrire le champ de ses études, en déterminant *a priori* les éléments qu'il se propose d'interroger. L'esprit de l'auteur, entraîné par une ambition singulière, se suppose toujours préexistant aux événements qu'il interprète; avant de les décomposer en tant que faits accomplis, il les décompose en tant que faits possibles, et, de cette manière, il arrive naturellement à supprimer plusieurs éléments de la réalité. Entre l'histoire, telle que la conçoit M. Guizot, et l'histoire telle qu'elle se mani-

feste par les événements, il y a la même différence qu'entre la mécanique rationnelle et la mécanique appliquée à un genre déterminé de corps. Mais les formules de la mécanique rationnelle permettent de résoudre tous les problèmes de la mécanique appliquée, tandis que l'histoire *a priori* de M. Guizot est souvent muette pour l'explication de l'histoire *a posteriori*, c'est-à-dire de la véritable histoire. L'étude de ces leçons sur l'histoire de la civilisation n'est pas une étude sans profit; loin de là. Mais il ne faut y chercher ni l'histoire proprement dite, ni surtout le style. Car le professeur, comme s'il voulait dissimuler l'absence des faits en multipliant les formes de sa pensée, puise à pleines mains dans le vocabulaire, et semble craindre de n'être jamais assez clair. Or, chez lui, la multitude des formes ne sert pas à l'élucidation des idées; la lumière dont il les environne est une lumière abondante, mais diffuse, qui dévore ou plutôt qui abolit les contours, qui engloutit toutes les vérités particulières dans une vérité générale, indéterminée, insaisissable. Assurément, l'*Histoire de la Civilisation* ne devait pas ouvrir à l'auteur les portes de l'Académie française.

Si la troisième classe de l'Institut veut demeurer fidèle à sa mission, si elle veut vivre par elle-même et ne pas accepter une vie d'emprunt, elle n'a évidemment qu'un seul parti à prendre, c'est de se recruter parmi les hommes littéraires, c'est-

à-dire parmi les écrivains qui ont fait de la langue une étude sérieuse, qui, à l'aide de la parole, ont accompli des œuvres élégantes ou sévères. L'histoire et la philosophie se prêtent aussi bien que la poésie à toutes les grâces de la langue ; mais l'histoire et la philosophie proprement dites sont représentées à l'Académie des inscriptions et à l'Académie des sciences morales. C'est donc parmi les romanciers et les poëtes lyriques ou dramatiques, en un mot parmi les hommes d'imagination, que l'Académie française est naturellement appelée à se recruter. Non-seulement cette préférence est naturelle, mais encore elle est utile aux progrès de la langue. Car, malgré la parité incontestable qui existe sous le rapport des ressources littéraires entre l'histoire, la philosophie et la poésie, cependant on conçoit sans peine que les poëtes s'occupent du renouvellement, de la richesse ou de la pureté des formes avec une prédilection plus constante que les historiens ou les philosophes. Les poëtes ont en vue l'expression de la beauté, tandis que les historiens se proposent la réalité, et les philosophes la vérité. Or, quoique la réalité et la vérité puissent avoir la prétention légitime de se montrer sous une forme élégante et belle, cette ambition ne leur est pas indispensable, tandis que l'imagination, résolue à l'expression de la beauté, compte l'étude de la forme parmi ses devoirs les plus impérieux. Si ces idées sont vraies, et nous

les tenons pour telles, il nous semble que la conduite de l'Académie est toute tracée. Si la troisième classe de l'Institut veut bien jeter les yeux autour d'elle, si elle veut bien s'enquérir des poëmes et des romans qui se publient, elle n'aura pas de peine à rencontrer un écrivain capable de satisfaire à toutes les conditions que nous venons d'énoncer. Je ne dis pas qu'elle trouvera des Homères et des Pindares par douzaines; mais elle mettra facilement la main sur des hommes égaux aux meilleurs de ses membres, supérieurs au plus grand nombre. Et s'il arrivait que les hommes vraiment dignes d'entrer à l'Académie française fussent retenus par une injuste défiance, le devoir de l'Académie serait d'encourager, de provoquer leur candidature, et de la rendre nécessaire en la montrant infaillible. Il est possible que les traditions combattent le conseil que je donne; mais dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, la raison me semble supérieure aux traditions, et doit l'emporter sur elles.

Que si par malheur les poëtes manquaient, l'Académie française, pour se compléter, serait légitimement admise à choisir un historien, un philosophe, un naturaliste, un géomètre. Mais avant de l'appeler à elle, elle aurait à examiner autre chose que la valeur historique, philosophique, physiologique ou mathématique du candidat. Elle devrait s'assurer que l'historien ou le philosophe, le naturaliste ou le géomètre, a

montré dans l'expression des vérités spéciales qu'il poursuit des qualités vraiment littéraires, qu'il a trouvé pour le récit des faits ou l'exposition des idées pures, pour la description des phénomènes organiques ou la déduction des propriétés de la grandeur, des ressources de langage inconnues avant lui, ou du moins égales à celles des hommes les plus habiles qui ont traité les mêmes matières. L'admission au sein de l'Académie française d'un savant qui posséderait, avec la science, le talent d'un grand écrivain, pourrait alors s'appeler un acte de sagesse ; car la langue de la science peut rendre à la langue poétique d'importants services. Elle peut, et selon nous c'est un grand bonheur, faire à la rhétorique, c'est-à-dire à l'art de bien dire, pris en lui-même et indépendant de la pensée, une guerre implacable, et débarrasser l'imagination d'un luxe inutile. Mais les grands écrivains voués à l'expression d'un ordre spécial de vérités ne sont pas nombreux ; l'Académie le sait aussi bien que nous. Il y a parmi les savants, comme dans la foule, un préjugé profondément enraciné, qui dispense la science du style, et qui va même jusqu'à proclamer le danger du style dans la science. Ce préjugé repose sur la notion inexacte et incomplète du style. Évidemment le style de l'ode ou du roman ne convient ni à la physiologie, ni à la géométrie. Mais il est raisonnable de chercher, il est possible de trouver un beau style pour

l'expression des vérités physiologiques ou géométriques. S'il y a des géomètres et des naturalistes qui déclament au lieu de démontrer, c'est un malheur dont le style n'est pas responsable, et ce malheur n'arriverait pas si tous les géomètres et tous les naturalistes avaient pour le style un respect véritable. Quant à la science prise en elle-même, sous quelque nom qu'elle se présente, nous ne la croyons pas appelée à l'Académie française, fût-elle précédée d'une gloire européenne; car l'Académie des sciences doit servir à quelque chose.

Le plus impardonnable de tous les choix que puisse se permettre l'Académie française, c'est un choix politique. Sans doute l'éloquence serait une excuse, mais cette excuse serait-elle valable dans la bouche d'une académie qui a préféré M. Viennet à Benjamin Constant? Y a-t-il une comparaison possible entre le talent oratoire de M. Berryer et celui de M. Guizot? Assurément non. Entre M. Berryer et M. Guizot, il y a toute la différence qui sépare la véritable éloquence de la déclamation hautaine et diffuse. M. Guizot, lors même qu'il a raison, ne peut réussir à émouvoir; M. Berryer, lors même qu'il défend la plus mauvaise cause, trouve moyen de produire une impression profonde. Pourquoi? C'est que M. Berryer a toutes les qualités d'un grand orateur, tandis que M. Guizot prend la tribune pour une chaire, et perd son temps à expliquer, avec des circonlocutions dédai-

gneuses, ce qu'il devrait affirmer avec l'accent de la conviction. M. Berryer se sait, mais ne s'avoue pas supérieur à son auditoire, et traite avec lui sur le pied d'une parfaite égalité. M. Guizot, en parlant à la chambre comme aux bancs d'une école, se condamne à la verbosité, aux redites perpétuelles, et n'atteint pas à l'éloquence. Pourquoi donc l'Académie française a-t-elle choisi M. Guizot? N'est-ce pas parce que M. Guizot semble depuis six ans aux esprits paresseux, c'est-à-dire au plus grand nombre, un ministre inévitable? Il est si simple et si commode d'accepter une croyance toute faite, que la foule, et l'Académie, qui suit la foule, ajoutent volontiers foi à l'excellence politique de M. Guizot, par cette seule raison que M. Guizot proclame à tout propos son excellence politique. M. Guizot est si sûr de lui-même, que ni la foule ni l'Académie n'osent douter de lui. Mais quand il serait vrai, et nous ne le croyons pas, que M. Guizot fût un ministre inévitable; quand la royauté, en le perdant, serait livrée sans retour à la démocratie et réduite au plus complet effacement, quand les libertés publiques, privées de ce modérateur impérieux, courraient le danger d'une ruine irréparable; quand la cour et la nation ne pourraient se passer de lui, la nécessité politique de M. Guizot ne saurait transformer son enseignement verbeux en véritable éloquence. Quand il serait le premier homme de France, il lui resterait

encore, pour entrer à l'Académie française, à devenir grand orateur ou grand écrivain. Or, à nos yeux, M. Guizot, esprit éminent, n'est ni orateur ni écrivain, et ne possède pas même les éléments de l'éloquence ou du style.

M. Guizot avait à peindre et à juger la philosophie du XVIIIe siècle. Assurément, pour un orateur qui eût bien voulu prendre le temps d'étudier un pareil sujet, ou préparé depuis longtemps à le traiter, c'eût été une belle occasion d'élargir et de renouveler les formes du discours académique. Il eût été digne d'un historien, qui a toujours cherché dans le tableau des faits accomplis quelque chose de supérieur aux faits pris en eux-mêmes, de comprendre et d'expliquer sérieusement, dans une assemblée littéraire, la mission et le rôle de la philosophie française au XVIIIe siècle ; mais pour comprendre et pour expliquer le véritable caractère, la véritable puissance de la philosophie française, il fallait se résoudre à sortir des généralités purement oratoires, et malheureusement M. Guizot, en réduisant sa tâche aux proportions du plaisir phraséologique, en se proposant comme terme suprême l'harmonie et le nombre des périodes, n'a montré qu'inexpérience et gaucherie. Il n'a pas dit un mot qui révélât chez lui la notion précise de la philosophie française au siècle dernier, pas un mot qui indiquât la connaissance des origines de cette philosophie, l'intelligence du mou-

vement que la France continuait, mais n'avait pas commencé. Il a parlé pendant trois quarts d'heure, et si nous exceptons quelques phrases de respect filial, bien promptement démenties, il n'a pas développé une pensée qui s'élevât au-dessus des lieux communs de collége. Il n'y a pas de rhéteur de province qui n'eût aligné en une matinée les idées vulgaires présentées par M. Guizot; car toutes ces idées, ramenées à leur plus simple expression, ne vont pas au delà du pamphlet de La Harpe, et se bornent à voir dans la philosophie française du siècle dernier le germe de la révolution qui a renversé la monarchie. Certes, pour découvrir, pour exposer une vérité de cette valeur, il n'est pas nécessaire d'avoir consacré vingt ans de sa vie à l'étude de l'histoire moderne, d'avoir contrôlé dans le maniement des affaires publiques les enseignements de la réflexion; il suffit de feuilleter les volumes distribués aux pensionnats de Saint-Denis et de Saint-Germain. Est-il concevable qu'un historien, un homme d'État, confonde la science philosophique et les salons philosophiques du XVIIIe siècle? Est-il concevable que M. Guizot, qui partout et à tout propos se donne pour un homme grave, embrasse dans le même blâme, dans la pitié, je devrais dire dans la même colère, la démonstration, la déduction désintéressée des vérités poursuivies par la science, et les espérances tumultueuses conçues d'après cette démonstration, mais,

à coup sûr, profondément distinctes de la science prise en elle-même? Que ces espérances fussent filles de la philosophie, personne ne voudra le nier; mais un homme qui, par ses études et ses fonctions, occupe le premier rang, un homme qui se vante de diriger non-seulement les affaires, mais l'intelligence du pays, se devait à lui-même d'expliquer nettement les relations de la science et de la volonté française, au XVIIIe siècle. Car, il faut bien l'avouer, et la chose est toute naturelle, la plupart des salons qui avaient accepté l'apostolat philosophique prenaient peu de souci des origines mêmes de la science, et voyaient dans l'égalité des conditions une question beaucoup plus importante que les lois de l'intelligence humaine. Les salons appliquaient, mais ne continuaient pas la philosophie; ils obéissaient aux philosophes, mais ils n'étaient pas la philosophie elle-même. Or, il nous semble que, pour montrer clairement les liens qui unissaient les salons à la science, il eût été raisonnable de définir nettement le caractère de la science philosophique à la fin du dernier siècle; étant donné deux termes dont l'un commande au second, la pensée prise en soi et la société vivante, il y a au moins de la puérilité à parler de l'obéissance du second terme sans avoir décomposé, c'est-à-dire expliqué, le premier. C'est pourtant ce qu'a fait M. Guizot : il a rhabillé pour l'usage de l'Académie toutes les phrases qui traînent sur les bancs

des écoles, et qui semblaient depuis longtemps hors de service; il a répété, sur l'imprévoyance et l'étourderie de nos pères, toutes les récriminations que chacun sait par cœur, et qui, dans la bouche du récipiendaire, n'avaient pas même le mérite de l'élégance; car M. Guizot, en abandonnant le terrain de la pensée pour celui de la parole, n'avait pas prévu les dangers qui l'attendaient. Plus d'une fois, dans son discours, il lui est arrivé de broncher devant une épithète, de chanceler devant un synonyme. Résolu à dire le moins possible, il n'a pas toujours dit ce qu'il voulait, ou du moins ce qu'il aurait dû dire dans les limites oratoires de son sujet.

Arrivé à la révolution française, il a semblé reprendre haleine et respirer plus librement. Débarrassé de la science, dont il avait parlé avec une brièveté presque énigmatique, il est rentré sur un sol qui lui est familier, sur le sol de la déclamation politique. Il a fait sonner bien haut son admiration pour l'Assemblée constituante; mais son admiration se démentait elle-même par son emphase, et n'avait guère plus de valeur que les formules dévouées d'une lettre. Il était facile d'entrevoir, sous ce respect officiel pour les lumières et les espérances de la Constituante, le dédain et presque le mépris. L'Assemblée législative a été traitée avec moins d'égards, avec une sévérité presque paternelle. La Convention ne pouvait trouver grâce de-

vant la sagesse clairvoyante de M. Guizot; aussi est-ce sans étonnement que nous avons vu l'orateur confondre dans la même colère, dans la même flétrissure l'énergie sincère et la fureur hypocrite, et transformer la défense héroïque du territoire en égarement, en folie. Pour ceux qui connaissent le caractère et la pensée de M. Guizot, il n'y a là rien de surprenant. Dans son amour égoïste pour les idées qu'il professe, il est naturellement injuste. Comme il ne lui est pas possible d'encadrer dans ses théories politiques la conduite active de la Convention, il est amené à déclarer fou ce qu'il n'aurait pas fait, à traiter avec un dédain superbe les colères qu'il ne partage pas, l'entraînement qu'il eût combattu, qu'il n'eût pas compris; il condamne, au nom d'une logique toute personnelle, les événements accomplis hors du cercle de ses idées. Tout cela s'explique de soi-même et n'a pas besoin de réfutation.

Le directoire, le consulat, l'empire et la restauration, occupent, dans le discours de M. Guizot, une place moins importante que les trois premières périodes de la révolution française. Les jugements portés par l'orateur sur tous ces moments de notre histoire n'ont rien d'original ni de nouveau, et sont exprimés en termes si vagues, qu'il est vraiment difficile de savoir si l'académicien approuve ou condamne l'homme d'État, si les théories politiques de M. Guizot s'accordent ou ne s'accordent

pas avec ses périodes oratoires. Les débauches de la nouvelle régence, l'ambition et l'aveuglement du nouveau César, l'entêtement et l'ignorance des Bourbons, qui ne voulaient pas se souvenir des Stuarts, sont entrés depuis longtemps dans le domaine de la rhétorique inoffensive, et ne peuvent ni blesser ni réjouir les partis.

Au milieu de ces déclamations insignifiantes, comment découvrir l'opinion philosophique de M. Guizot sur M. de Tracy? Comment déduire de cette colère oratoire contre la révolution française la pensée du récipiendaire sur les travaux de son prédécesseur? Est-il même raisonnable de chercher cette pensée? Est-il probable que M. Guizot ait songé un seul instant à se former une idée précise de ces travaux? Les livres de M. de Tracy appartiennent exclusivement à la science philosophique. Or, M. Guizot, en parlant du XVIIIe siècle, n'a jamais franchi la limite des généralités académiques, et n'a pas dit un mot qui intéressât directement la science. Il était donc naturel qu'il traitât M. de Tracy comme il avait traité le XVIIIe siècle, c'est-à-dire qu'il le suivît sur les bancs de la Constituante, du sénat et de la pairie, sans essayer de définir et de caractériser ses travaux philosophiques. S'il eût entrepris d'analyser les Éléments d'idéologie de M. de Tracy, il y aurait eu contradiction évidente entre cette analyse et le tableau du XVIIIe siècle. Je vais plus loin : la philosophie de

M. de Tracy, séparée de la philosophie du XVIIIe siècle, n'eût pas été intelligible, ou du moins n'eût été comprise que des hommes spéciaux, et eût fait tache dans le discours du récipiendaire. M. Guizot, après avoir escamoté la première partie de son sujet, ne pouvait donc se dispenser d'escamoter la seconde. Il a circonscrit le thème de son éloge dans les étroites limites de la biographie; il nous a montré M. de Tracy débutant, comme Descartes, dans la carrière des armes avant d'aborder l'étude de la philosophie; il nous a parlé du château de ses aïeux; il nous a récité jusqu'à la devise inscrite au front de ce château; mais après avoir épuisé la biographie extérieure, la vie sociale de M. de Tracy, il n'a pas entamé la biographie intellectuelle, la biographie du philosophe. Il nous l'a donné pour un admirateur de Rousseau, de Montesquieu et de Voltaire; mais ce renseignement, réduit à sa juste valeur, ne signifie absolument rien, car aucun de ces trois grands noms n'appartient à la philosophie proprement dite. Cette lacune était facile à prévoir, mais il est utile de la signaler.

Cependant, malgré la généralité académique de ses périodes, M. Guizot a trouvé moyen de semer, chemin faisant, plusieurs erreurs assez singulières. Ainsi, par exemple, il accuse la philosophie du XVIIIe siècle d'avoir mis en doute l'existence de Dieu, l'existence même de l'homme, et ne balance

pas à expliquer ces doutes affligeants par la tendance constante de cette philosophie, c'est-à-dire par le sensualisme. Or, si M. Guizot eût pris la peine de consulter, sur ces deux questions, quelqu'un des élèves de l'École normale, à qui tout récemment il se proposait pour exemple et pour encouragement, il saurait que cette double affirmation est une double bévue. Car s'il est vrai que Hume et Berkeley, en partant de la doctrine de Locke, sont arrivés, l'un à douter des relations légitimes de cause et d'effet, l'autre à nier l'existence de la matière, il est également vrai que la philosophie française du XVIIIe siècle n'a souscrit ni au doute de Hume, ni à la négation de Berkeley. Quant à l'existence de Dieu, s'il est arrivé à quelques philosophes sensualistes de la France de la nier, cette négation, dans leur bouche, n'a jamais eu le caractère scientifique et impérieux de la négation exprimée sur le même sujet par la philosophie critique de l'Allemagne, par Emmanuel Kant. Or, assurément, Emmanuel Kant n'a rien de commun avec l'école sensualiste de la France. Et pourtant personne n'a jamais nié Dieu avec plus d'assurance que le professeur de Kœnigsberg. Si plus tard, dans sa *Raison pratique*, il a proclamé Dieu, qu'il avait nié dans sa *Raison pure*, il ne faut pas oublier que son affirmation, dans le système de la philosophie critique est loin d'avoir la même autorité que sa négation. La pensée de Kant a bien

assez d'importance pour que M. Guizot en tienne compte, et n'impute pas au seul sensualisme une opinion partagée par la philosophie critique de l'Allemagne. Dans vette occasion, comme dans beaucoup d'autres, le savoir n'eût pas été un mérite bien recommandable; mais le bon sens conseillait à M. Guizot de ne pas discuter une question qu'il ignore.

Si nous insistons sur ces deux bévues, ce n'est pas que nous comptions le savoir encyclopédique parmi les devoirs du ministre de l'instruction publique. M. Guizot, toutefois, n'a pas la même excuse qu'un homme du monde; car il n'est pas même forcé d'ouvrir un livre pour s'éclairer sur une question, quelle qu'elle soit. Il a autour de lui, sous sa juridiction, des livres vivants, et qui répondent à toute heure. Ce qu'il ne sait pas, d'autres le savent pour lui. Toutes les parties de la science humaine sont à sa disposition, et s'il lui plaît d'interpeller un astronome, un philosophe, il est sûr de ne pas l'interpeller en vain. Il est donc coupable lorsqu'il parle sur une question comme pourrait le faire le premier étourdi. M. Guizot, que nous sachions, n'a pas l'habitude d'agir légèrement; c'est pourquoi nous ne pouvons imputer au hasard les bévues de son discours. Il se présente une explication plus naturelle, que nous adoptons. M. Guizot doit à sa réputation d'historien la place qu'il occupe au conseil; il est tout simple qu'il estime l'histoire comme

une science souveraine, et traite avec dédain les sciences qui ne sont pas l'histoire, qu'il attribue aux questions qui ne sont pas historiques, dans le sens politique du mot, une valeur indigne de son intelligence. Il a tort sans doute, mais ce tort est facile à concevoir. Or, la langue de l'histoire n'est pas celle de la philosophie; les paroles qui suffisent à exprimer les faits ne suffisent pas toujours à exprimer les idées; comme la langue de toutes les sciences joue un rôle important dans l'exposition, aussi bien que dans la recherche de la vérité, ignorer la langue d'une science est à peu près la même chose qu'ignorer cette science elle-même, et M. Guizot ignore la langue de la philosophie. S'il eût connu la langue propre aux idées dont il parlait, il se fût aperçu bien vite qu'il ne connaît pas ces idées; plus clairvoyant, il eût été plus modeste. A-t-il compté sur l'ignorance de son auditoire? Nous ne lui ferons pas l'injure de le penser; car il sait que les études philosophiques, sans avoir la même popularité que les études chimiques ou physiologiques, ne sont cependant pas abandonnées. Non, il s'est trompé en toute sécurité, parce qu'il connaît l'admiration de la foule pour les hommes revêtus du pouvoir. Or, l'admiration dispense de l'attention.

Mais le véritable but, le véritable sujet du discours de M. Guizot, c'est l'éloge du XIXe siècle; la biographie de M. de Tracy, racontée avec une com-

plaisance apparente, et le jugement porté par l'orateur sur la révolution française, ne sont, à proprement parler, que les prémisses d'un hardi syllogisme, facile à découvrir, il est vrai, dès que le discours du récipiendaire est soumis à l'analyse, mais cependant assez habilement masqué pour ne pas blesser l'orgueil de l'auditoire. M. Guizot, en louant avec une indulgence assez tiède le philosophe qu'il est appelé à remplacer, en insistant avec une modération perfide sur les fautes, peut-être inévitables, du XVIIIe siècle, ne voulait que préparer le panégyrique de son temps, et arriver à l'apothéose de la raison. Cette conclusion n'a rien d'imprévu ni de singulier dans la bouche de M. Guizot; car c'est le résumé fidèle de toutes les harangues prononcées par le récipiendaire depuis six ans dans une autre enceinte. A la tribune de la Chambre, comme devant le pupitre de l'Académie, M. Guizot ne développe pas volontiers un autre thème que l'apothéose de la raison. Reste à savoir si le XIXe siècle, si la France contemporaine acceptera l'éloge que lui décerne M. Guizot; reste à savoir si la génération à laquelle nous appartenons voudra bien ne voir, dans la génération qui nous a précédés, qu'une foule enthousiaste, imprévoyante, exagérée dans ses vœux comme dans ses espérances, entêtée dans l'impossible, incapable de fonder des institutions durables. Il est au moins permis de discuter cette opinion, et dès que cette

opinion est discutée, il n'est plus nécessaire d'attribuer à notre temps la raison suprême, la souveraine clairvoyance. Si sages que nous soyons, nous ne sommes plus obligés de nous placer au rang des dieux. Si serein et si pur que soit le jour au milieu duquel nous apparaît l'avenir, nous pouvons nous abstenir de nous adorer; la modestie n'a plus rien de messéant ni de pusillanime; la conscience de notre mérite ne nous prescrit pas d'entonner un cantique en l'honneur de nous-mêmes; tout en admirant dans un saint respect la splendeur de nos vertus, nous ne sommes pas forcés de fermer les yeux pour n'être pas éblouis. Mais une pareille modestie ne ferait pas le compte de M. Guizot; car il ne faut pas s'y tromper, le récipiendaire, en louant le XIXe siècle, en remerciant la génération présente de toutes les bonnes actions qu'elle a faites, de toutes les choses excellentes qu'elles a voulues, goûtait le plaisir divin de se complimenter lui-même, de se féliciter dans le passé d'hier, de se glorifier dans l'avenir de demain. S'il consent à proclamer le triomphe de la raison, c'est à la condition que la raison se résume en lui; s'il sait bon gré à notre temps de ne pas persévérer dans toutes les espérances du siècle dernier, c'est qu'il personnifie en lui-même l'impartialité, la pénétration; c'est qu'il est l'expression absolue de la sagesse; c'est que chacune de ses paroles contient un enseignement; c'est que

toutes les pensées qui s'échappent de ses lèvres devraient être recueillies comme la manne céleste. Notre siècle vaut mieux que le siècle passé, parce que M. Guizot est de notre siècle, parce que le siècle passé n'a pu profiter des avis de M. Guizot. Si la Constituante et la Convention avaient pu consulter le récipiendaire, nous n'aurions à déplorer ni les théories impraticables, ni l'impitoyable énergie du siècle dernier; si le consulat et l'empire avaient pu interroger M. Guizot sur l'injustice du pouvoir absolu et le néant de la gloire, la France n'aurait pas subi une double invasion; si la restauration eût pris pour guide l'historien des Stuarts et lui eût demandé quelles sont les vraies limites de la liberté politique, quels sont les droits du peuple et de la royauté, le trône des Bourbons serait encore debout; c'est-à-dire que le XIXe siècle n'est vraiment sage, vraiment éclairé, vraiment raisonnable, que depuis l'avénement de M. Guizot au ministère. Si cette théorie est exacte, toutes les fois que M. Guizot rentre dans la vie privée, il entame par sa retraite la sagesse de notre temps. Si nous voulons persévérer dans la raison et mériter les éloges que nous a décernés le récipiendaire, il faut lui souhaiter un portefeuille viager, il faut lui assurer, par tous les moyens qui sont à notre disposition, la perpétuelle présidence du conseil. C'est là le sens intime du discours prononcé par M. Guizot. Nous croyons rendre service, non-seu-

lement à l'Académie, mais aux Chambres, mais à la presse, mais à la nation tout entière, en expliquant ce que nous avons entendu, en révélant la vérité cachée sous la pompe de la parole ; et c'est avec plaisir que nous accomplissons cet impérieux devoir.

Si nous pouvions douter un seul instant du sens que nous attribuons aux paroles de M. Guizot, une phrase de son discours suffirait pour nous ramener à notre conviction première. Cette phrase merveilleuse, irrésistible, n'est autre chose que l'éloge de l'ambition. M. Guizot, dans sa paternelle bienveillance, nous dit : Défiez-vous de l'ambition ; mais il ajoute : N'y renoncez jamais ! comme s'il voulait, par ces simples paroles, nous rassurer sur l'avenir de la France, et nous promettre qu'il fera tout pour ne pas abandonner le pouvoir. Oui, M. Guizot a raison, l'ambition est une belle et grande chose, une noble passion, une passion nécessaire ; c'est, pour les hommes d'État, un devoir, une vertu. Mais il faut bien s'entendre sur le caractère de l'ambition vraie. Or, l'ambition vraie n'est pas l'amour obstiné du pouvoir, c'est le désir et le courage d'accomplir une volonté conçue dès longtemps, discutée par la conscience, dans la solitude et le recueillement, dont la sagesse évidente prescrit l'accomplissement. L'ambition, ainsi définie, et nous ne croyons pas possible de la définir autrement, est-elle bien l'ambition de M. Guizot ? les allées et les

venues de cet homme d'État, depuis six ans, indiquent-elles chez lui cette volonté persévérante et sûre d'elle-même qui, selon nous, constitue la véritable ambition ? les alliances parlementaires de M. Guizot satisfont-elles à cette condition d'immutabilité sans laquelle il n'y a qu'une ambition artificielle, nominale, digne tout au plus de l'estime des enfants ? Savoir ce qui convient aux besoins du pays, connaître sur quelles bases peut se fonder la prospérité du présent, à quel prix peut se préparer la prospérité de l'avenir, et poursuivre sans relâche l'application des vérités devenues évidentes pour l'intelligence, c'est là, certainement, une destinée digne d'envie : l'ambition ainsi comprise ne mérite pas la défiance conseillée par M. Guizot. Mais l'ambition qui ne voit dans le maniement des affaires du pays que le plaisir de commander, de concentrer sur soi l'attention publique, d'occuper chaque jour, de ses paroles et de ses projets, les conversations de la France entière, l'occasion de se proclamer à tout propos supérieur à son auditoire, de se donner comme l'unique dépositaire de la vérité, l'ambition, réduite à ces proportions mesquines, mérite non-seulement la défiance, mais encore le dédain ; car cette ambition n'est qu'un nom pompeux sous lequel se cache l'orgueil. Nous laissons à M. Guizot le soin de se juger.

M. Philippe de Ségur, en répondant au récipiendaire, semble avoir essayé de décourager tous les pa-

négyristes. Il a passé en revue les principaux ouvrages de M. Guizot; et nous devons avouer qu'il a trouvé pour le louer des formes qui, à défaut de nouveauté, ont au moins le mérite de l'emphase. Toutefois, si M. Guizot pèse les compliments au lieu de les compter, il n'a pas dû être satisfait; car M. de Ségur, en parlant des travaux historiques du nouvel académicien, les a caractérisés assez confusément; il a compris dans la même série de phrases admiratives l'*Histoire de la Civilisation européenne* et l'*Histoire de la Civilisation française*, comme s'il se fût agi d'une histoire unique; il a exalté cette histoire comme un monument impérissable, comme l'accomplissement d'une immense volonté, comme la réalisation d'une idée trop grande pour être mise en œuvre par un seul homme, et pourtant menée à bonne fin par M. Guizot; il a remercié son héros de n'avoir pas désespéré, d'avoir repris et continué sa tâche sans s'effrayer des obstacles semés sur sa route. Or, M. Guizot a bonne mémoire, et se souvient très-bien qu'il n'a pas achevé l'*Histoire de la Civilisation française*, qu'il lui reste beaucoup à faire avant de pouvoir s'appliquer l'*exegi monumentum* dont le gratifie si libéralement M. de Ségur. En écoutant le directeur de l'Académie, le récipiendaire a dû naturellement se poser un dilemme assez embarrassant : « Ou M. de Ségur n'a pas lu mes livres, et c'est de sa part une négligence offensante, ou il les a lus et ne s'en sou-

vient pas, et cet oubli prive de toute valeur l'admiration qu'il exprime pour moi. » Ce n'est pas nous qui résoudrons le dilemme. Nous admettrons volontiers que l'*Histoire de la civilisation européenne* suppose des lectures nombreuses; mais nous croyons que la vie moyenne d'un homme suffit à l'achèvement d'un pareil ouvrage; car cette histoire n'est à proprement parler, que le programme d'un livre. Plus d'une fois, en écoutant son panégyriste, M. Guizot a dû se demander si les paroles prononcées par M. de Ségur n'étaient pas une cruelle raillerie; car il lui était bien difficile de prendre au sérieux l'emphase de l'orateur. Pour avoir esquissé le sommaire d'une histoire, pour avoir commencé deux ouvrages importants, le récipiendaire n'est pas obligé de se placer à côté de Tacite; et, s'il fallait en croire M. de Ségur, Tacite auprès de M. Guizot, ne serait qu'un écolier. Dans la pieuse ferveur de son admiration, le directeur de l'Académie n'a pas même osé nommer Tacite ou Thucydide; il n'a pas trouvé dans le passé un terme de comparaison pour louer dignement son héros. Il s'est résolu tout simplemen à le proclamer excellent et inimitable.

Cependant, il s'est demandé si son amitié publiquement avouée pour le récipiendaire le dispensait de rappeler les mérites de M. de Tracy, et par ce détour ingénieux il est revenu à la philosophie française du XVIIIe siècle. Il a paru d'abord

vouloir justifier le prédécesseur de M. Guizot et séparer la science de l'action. Mais ce n'était de sa part qu'une vaine promesse, car il s'est hâté d'avouer son impuissance à lutter avec le récipiendaire; et il a courageusement ajouté : « Vous avez épuisé le sujet, et ce serait folie de ma part de vouloir le traiter à mon tour. » Il a présenté sur l'ensemble des facultés humaines et sur la spiritualité de l'âme quelques réflexions qui sont et demeurent pour nous parfaitement inintelligibles. Nous dirons la même chose de la différence établie par M. de Ségur entre l'influence d'un siècle sur un homme, et celle d'un homme sur son siècle. Nous déclarons ingénument qu'il nous a été impossible de pénétrer la pensée de l'orateur. Jamais la philosophie, dont M. de Ségur voulait entretenir son auditoire, n'a parlé dans aucun temps, dans aucun pays une langue aussi confuse.

Mais si l'orateur, profondément convaincu de son insuffisance, renonçait à juger la philosophie française, il ne renonçait pas à briser l'encensoir sur le visage du récipiendaire. Passant de l'excellence historique à l'excellence politique, il a fait de M. Guizot un nouveau Moïse, ou plutôt un nouveau Jehovah. Il a comparé les passions factieuses de notre temps aux flots de la mer Rouge, et condamné l'historien homme d'État à entendre de ses oreilles ces paroles mémorables et toutes bibliques : « Vous leur avez dit d'une voix

toute-puissante : Vous n'irez pas plus loin. » Certes l'ambition humaine, si avide qu'elle soit, ne peut souhaiter un éloge plus splendide ; le génie politique n'a jamais été célébré dans un psaume plus humble et plus fervent. Après avoir entendu le panégyrique prononcé par M. de Ségur, la France, si elle ne veut pas mériter le reproche d'ingratitude, doit élever un temple à M. Cuizot.

1837.

XIX.

DE L'ÉTAT DU THÉATRE

EN FRANCE.

De toutes les parties de la poésie contemporaine, le théâtre est assurément celle que la critique semble surveiller avec le plus de vigilance; mais il faut bien le dire, et la franchise en cette occasion n'a pas le mérite de la nouveauté, de toutes les parties de la critique littéraire, la critique dramatique est tout à la fois la plus bruyante et la plus paresseuse. Chaque semaine voit éclore d'innombrables feuilletons qui dressent le procès-verbal des pièces représentées du lundi au samedi; mais il est bien rare que le feuilleton aille au delà du procès-verbal. Quand il a fait l'inventaire des entrées et des sorties; quand il a raconté acte par acte, scène par scène, la fable d'une pièce, il croit sa tâche accomplie et se repose comme s'il venait d'achever le plus laborieux des chapitres. A proprement parler,

le feuilleton ainsi conçu ne mérite ni blâme ni éloge, car il n'a rien à démêler avec la littérature sérieuse. Il enregistre les succès et les chutes, mais se déclare incapable de juger; ou lorsqu'il lui arrive d'énoncer un avis, il le motive si lestement, qu'il ne peut obtenir aucune autorité. Le public vient en aide à cette paresse du feuilleton; et comme s'il était impossible d'écrire sur une pièce de théâtre quelque chose de sincère et d'élevé, il se contente du procès-verbal et se défie volontiers des hommes qui se proposent une tâche plus difficile. Quand un écrivain met sa parole au service de la réflexion et poursuit dans l'analyse d'une œuvre dramatique le respect ou la violation des vrais principes de la poésie; quand il essaye d'éprouver ce qu'il a entendu par l'histoire ou par la philosophie; quand il discute séparément la vérité locale et passagère, la vérité humaine contemporaine de tous les siècles, et possible en tout lieu; quand il étudie un à un tous les personnages de la pièce; quand il soumet au contrôle de la raison les caractères qui se combattent, il n'obtient guère pour récompense que l'accusation d'envie ou de morosité. Chacun des arguments qu'il a développés fournit aux amis de l'auteur le sujet d'une raillerie; quelquefois même l'orgueil poétique, ingénieux dans sa colère, voit dans la franchise un acte d'improbité. Le critique, pour dire toute sa pensée, a besoin de se résigner à la haine des hommes qu'il

juge; cependant il serait temps que le feuilleton dramatique devînt plus sévère et plus sérieux : car le théâtre, malgré son apparente fécondité, est réellement, à l'heure où nous écrivons, la plus indigente de toutes les formes poétiques.

Commençons par le plus populaire et le moins lettré de tous les écrivains dramatiques, je veux dire par M. Scribe. Il est aujourd'hui bien démontré par *le Mariage d'argent*, par *Bertrand et Raton*, par *l'Ambitieux*, et tout récemment par *la Camaraderie*, que M. Scribe est incapable de produire un grand ouvrage. Dans les quatre comédies que nous venons de nommer et que l'auteur a composées sans le secours de ses innombrables collaborateurs, il n'y a pas trace d'invention, et pourtant le second et le quatrième de ces ouvrages ont obtenu les applaudissements de la foule. C'est là un fait que nous ne pouvons contester. Nous ne sommes pas de ceux qui méprisent les faits, mais nous tenons beaucoup à ne pas les admettre sans les expliquer. Or, le succès obtenu par M. Scribe au boulevard Bonne-Nouvelle et rue Richelieu s'explique facilement et n'a rien de glorieux, soit pour l'auteur, soit pour le public. M. Scribe a vu de bonne heure que la société se partage entre les enthousiastes et les hommes positifs, entre les passions et les intérêts, ou plutôt que les intérêts gouvernent seuls la société et prennent en pitié les passions. Il a compris, et la chose était facile, que

le droit n'a pas souvent raison contre le fait, que la pauvreté dévouée à l'accomplissement du devoir s'expose aux railleries de la richesse égoïste. Il a réuni dans une commune compassion la crédulité généreuse et la niaiseriei mpuissante, et, par un entraînement bien naturel, il est arrivé à identifier la sagesse et le succès. Une fois pénétré de ces vérités prétendues dont se compose la morale mondaine, il avait devant lui une route longue et facile. Après avoir pris pour évangile cet axiome incomparable : « Les riches ont raison d'être riches et les pauvres ont tort d'être pauvres, » il ne pouvait concevoir aucun doute sur le but légitime de la comédie. Évidemment ce but, selon la poétique de M. Scribe, n'est autre que l'éloge perpétuel de la richesse et le ridicule infligé aux hommes qui ne savent pas devenir riches. C'est là, si je ne me trompe, le thème développé par M. Scribe depuis vingt ans. Rue de Chartres, au boulevard Bonne-Nouvelle et rue Richelieu, c'est toujours et partout la glorification de la richesse et le dédain de la pauvreté. En se conformant à cet inflexible évangile, M. Scribe, il est vrai, se condamne à quelque monotonie; mais il connaît son public et sait bien que la variété n'est pas une condition indispensable au succès. Loin de là; il voit dans l'éternelle répétition des mêmes idées un moyen de popularité; et à ne prendre la popularité que dans le sens le plus grossier, nous sommes forcé de nous ranger à son avis.

La foule aime à retrouver de vieilles plaisanteries, et s'applaudit volontiers d'une clairvoyance qui ne la met pas en frais d'attention. Elle aime à se proclamer intelligente et ingénieuse, et salue avec reconnaissance les bons mots qu'elle écoute pour la centième fois. Plus une pensée paraît hors de service, plus elle a de chances pour réussir auprès de la foule. M. Scribe doit à l'intelligence parfaite de cette vérité la meilleure partie de ses succès, et nous devons avouer qu'il a usé largement de la recette. Si l'auteur se bornait à montrer le triomphe perpétuel de l'intérêt sur la passion, nous pourrions blâmer le choix de ses personnages et reconnaître en même temps la réalité des caractères qu'il leur attribue. Mais il va plus loin. Il célèbre en toute occasion l'intérêt victorieux et la passion humiliée, et jamais il ne trouve une larme de sympathie pour les souffrances du cœur. Il jette une jeune fille dans le lit d'un vieillard; et sans s'inquiéter de l'amant désespéré, il vante ce mariage monstrueux comme une bonne affaire. Ramenées à leur expression générale, la plupart des comédies de M. Scribe n'ont pas d'autre conclusion que celle-ci : Devenez riches, n'importe comment, et l'estime du monde ne vous manquera pas; mais si vous êtes assez fous pour vous entêter dans une passion sincère, vous serez la risée des honnêtes gens, c'est-à-dire des gens qui sont nés ou devenus riches. Si j'avais à qualifier ce conseil comme moraliste, je n'hésite-

rais pas le proscrire ; au nom de la critique littéraire, je crois pouvoir le traiter avec la même sévérité. Une pareille poétique ne va pas à moins qu'à supprimer tous les éléments élevés de notre nature, c'est-à-dire la meilleure partie de la poésie.

Vainement objecterait-on que la comédie vouée à l'expression du ridicule n'a pas à tenir compte de l'idéal ; l'exemple de Molière parle plus haut que toutes les arguties.

Le succès de M. Casimir Delavigne s'explique par d'autres causes. Mais à notre avis ces causes, quoique plus voisines de la littérature, ne sont pas précisément littéraires. M. Delavigne n'est pas applaudi pour ce qu'il fait, mais bien pour ce qu'il ne fait pas. Il n'invente pas, car l'invention est un jeu dangereux, et M. Delavigne a trop de prudence pour tenter un jeu qui ne serait pas sûr ; il s'interdit comme péchés mortels toutes les singularités qui effarouchent le goût général, et de toutes les fautes qu'il a évitées ou qu'il n'a pas osé commettre, il s'est composé une sorte de gloire négative, plus sûre et plus solidement assise que celle de la plupart des poëtes contemporains. Toutefois nous devons lui rendre cette justice, qu'il se montre courageux et persévérant. Il n'a jamais fait de grandes choses, mais il a fait, du moins nous le croyons, tout ce qu'il pouvait faire. Dans la conception et l'exécution de ses pièces, dans le choix de ses personnages, dans la césure et la rime de

ses vers, il n'est jamais resté au-dessous des devoirs que lui imposait la probité poétique. Il a été ingénieux, passionné, dans la mesure de ses forces.

La conduite de M. Casimir Delavigne depuis la naissance du roi de Rome, époque de ses premiers débuts, est un modèle d'habileté, et mérite d'être étudiée, ne fût-ce que pour découvrir à quels éléments du goût public le poëte s'est adressé, quel but il s'est proposé, en un mot quels sont les conditions historiques de son succès.

M. Delavigne a pris pour point de départ le respect entêté de la tradition. Il n'a pas cru que la perpétuelle imitation de Corneille et de Molière suffît au succès d'un nouveau répertoire; mais il a écrit sur son drapeau *Tartufe* et *Cinna*, sûr qu'à la faveur de ces deux grands noms il obtiendrait toujours l'approbation de la foule, quoi qu'il pût tenter, d'ailleurs, pour ou contre les modèles du XVIIe siècle. Il ne s'est pas enquis du sens précis de la tradition; il ne s'est pas demandé quelle valeur il faut attribuer au passé, si les ouvrages admirés conseillent la servilité ou l'indépendance, s'il convient de les copier, ou d'engager la lutte et de créer à son tour. Toutes ces questions, bien que sérieuses, ne paraissent pas avoir préoccupé M. Delavigne. Il semble n'avoir vu dans la tradition et dans le respect qu'il a toujours professé pour les maîtres de notre langue qu'un moyen de se con-

cilier la sympathie publique. L'événement n'a pas démenti son espérance; la tradition a rendu à M. Delavigne d'incontestables services. Ce n'est pas que l'auteur des *Vêpres siciliennes* et de *l'École des Vieillards* ait continué Corneille ou Molière, car ces deux ouvrages, réduits à leur juste valeur, ne sont tout au plus qu'une tragédie sonore et une épître ingénieuse. Mais l'auteur a eu l'adresse de placer *les Vêpres siciliennes* et *l'École des Vieillards* sous l'invocation du patriotisme littéraire. Dans le prologue ou dans le dialogue de ses pièces il ne s'est pas fait faute de publier son respect pour les poëtes du grand siècle, et sa profession de foi a passé auprès de bien des gens pour un brevet de génie.

Si M. Delavigne se fût contenté de proclamer en toute occasion son respect pour les maîtres, nous ne songerions pas à incriminer la mystification du public. Sans voir dans le succès de ses ouvrages un motif légitime d'admiration, nous consentirions à prendre ses déclarations de principes pour une ruse de bonne guerre. Mais il s'est permis une malice moins innocente. Il a pris parti contre les poëtes qui veulent inventer; il s'est fait l'écho des railleries vulgaires, des quolibets ignorants; au lieu d'étudier ou du moins de tolérer comme une nécessité glorieuse les tentatives littéraires qui se multipliaient autour de lui, il s'est mêlé à la foule des rieurs; il a placé dans la bouche de ses héros

bourgeois des plaisanteries qui traînaient depuis longtemps dans les arrière-boutiques et dans les salons de la rue Saint-Louis. En épousant le dédain aveugle de la foule, il n'avait plus le mérite de l'espièglerie. Il ne jouait personne, il s'enrôlait, et l'enrôlement lui a réussi.

Cependant, malgré son respect officiel pour les maîtres de la scène française, malgré ses railleries complaisantes contre les novateurs. M. Delavigne n'aurait pas conquis la popularité dont il jouit parmi nous, s'il n'eût pris soin de modeler ses œuvres sur la timidité du goût public. Louer en toute occasion Corneille et Racine, c'était beaucoup assurément; traiter avec une malice paternelle les tentatives de la littérature contemporaine pouvait passer pour un calcul assez adroit. Mais après avoir exposé ses principes, M. Delavigne se devait à lui-même de les appliquer. Or, comme ces principes n'ont en eux-mêmes rien de vital et d'actif, il était naturel que les œuvres de M. Delavigne fussent empreintes d'un caractère pareil, c'est-à-dire qu'elles eussent la prétention de continuer le XVIIe siècle en lui imposant un vêtement nouveau, d'accepter plusieurs points des doctrines contemporaines en les interprétant d'après les conseils d'une sagesse bienheureuse. Et en effet, toutes les œuvres de M. Delavigne répondent parfaitement à l'opinion générale de la bourgeoisie. Elles participent à la fois des maîtres pour la forme extérieure,

pour les lignes du plan, et des essais contemporains par quelques traits détachés fort étonnés du cadre où ils sont placés. Il est évident que M. Delavigne n'a pas de volonté personnelle, qu'il se propose pour but unique le succès, et rien de plus : il a pris la tradition comme un appui, mais non comme un autel. S'il s'efforce de copier l'alexandrin de Racine, ce n'est pas qu'il préfère les césures et les périodes d'*Andromaque* aux hardiesses de *Nicomède* ou de *l'École des Femmes;* c'est qu'il connaît dès longtemps le respect de la majorité pour la périphrase et les hémistiches disciplinés, et que l'imitation de Racine lui semble une spéculation profitable. S'il dérobe çà et là quelques scènes à Shakspeare pour les mutiler, ce n'est pas qu'il ait une haute estime pour le roi de la scène anglaise ; mais il sait l'engouement de la jeunesse pour les nouveautés étrangères, et il voit dans ce larcin un assaisonnement qui piquera la curiosité. Assurément la malveillance n'entre pour rien dans l'explication que nous proposons ; cette explication nous paraît si vraie, si évidente, que nous l'énonçons avec une entière confiance. Ce n'est pas une conjecture, mais une conclusion. Nous croyons sincèrement que tous les lecteurs de bonne foi partageront notre conviction après avoir comparé M. Delavigne avec les poëtes dramatiques de la France et de l'Angleterre. Nous ne craignons pas d'affirmer que l'auteur de *Louis XI* et des

Enfants d'Édouard doit la meilleure partie de sa popularité aux œuvres qu'il n'a pas faites plutôt qu'aux œuvres qu'il a signées.

M. Dumas, dont les débuts ne remontent pas au delà de 1829, et qui pourtant semble menacé d'un prochain oubli, a du moins le mérite de s'être proposé un but net et bien défini. S'il n'a pas fait tout ce qu'il pouvait faire, s'il n'a pas tenu toutes les promesses de sa première victoire, s'il n'a entrevu que bien rarement les conditions littéraires de l'art dramatique, il faut reconnaître qu'il a voulu franchement réagir contre l'école dramatique du XVIIe siècle. Il a trouvé sur sa route les traditions entourées du respect de la foule, et s'est proposé de renverser les traditions. Il a vu les spectateurs pénétrés d'une admiration religieuse pour la beauté idéale des types grecs, pour la grandeur surhumaine des types romains, et a conçu le projet de substituer à ces types admirés un type plus voisin de la nature. S'il eût éclairé par la méditation toutes les parties de ce problème dont aujourd'hui seulement il paraît comprendre l'importance, mais qu'il analyse et définit avec une déplorable confusion, je m'assure qu'il n'eût pas fait fausse route, ou que du moins, en se trompant, il fût demeuré dans les limites du champ littéraire. Mais M. Dumas n'est pas habitué à décomposer ses pensées; chez lui, l'action succède au désir avec une rapidité enfantine; aussi s'est-il hâté de combattre la tradi-

tion sans avoir mesuré la valeur du monument qu'il voulait ruiner. Si, avant de se mettre à l'œuvre, il se fût demandé sérieusement ce que signifie la tradition, ce qu'elle représente, ce qu'elle exprime, il aurait compris que les plus hardis génies, quel que soit l'ordre d'idées auquel ils s'adressent, peuvent bien modifier la tradition, c'est-à-dire la continuer au nom d'un principe nouveau, mais jamais l'abolir et l'effacer. Tout en reconnaissant dans la tragédie française du XVIIe siècle plusieurs éléments périssables qui s'expliquent par le milieu où ils se sont produits, il n'aurait pas nié les éléments immortels de cette même tragédie, qui ne relèvent ni des événements, ni des lieux, qui n'appartiennent ni à la Grèce, ni à la France, mais bien à l'humanité entière. M. Dumas, qui, aujourd'hui, annonce la régénération de la tragédie, mais qui comprend cette régénération d'une façon toute personnelle, et, selon nous, très-étroite, a commencé par écrire pour le théâtre avec des intentions toutes différentes. Préoccupé de Shakspeare et de Schiller, dont il n'apercevait que les qualités extérieures, et plus vivement encore des drames écrits en France pour la seule lecture, il a entrepris la guerre contre l'idéal, c'est-à-dire contre la poésie elle-même. Il a confondu dans une commune haine les parties fausses et les parties vraiment belles de la tragédie française. Il a formé le dessein d'élever un théâtre nouveau, sans songer à déterminer les conditions

croit que le but suprême de la poésie dramatique est l'imitation ou plutôt la reproduction de la nature, et tout ce qu'il a écrit pour le théâtre est conçu d'après cette théorie. M. Dumas a contre lui tous les artistes sérieux. La musique et l'architecture sont évidemment hors de cause. Mais la peinture et la statuaire, qui, par les moyens dont elles disposent, semblent au premier coup d'œil astreintes plus rigoureusement que la poésie à l'imitation de la nature, ont toujours été entre les mains des hommes éminents une interprétation, et jamais une copie littérale du modèle. Prenez la peinture et la statuaire aux plus splendides époques de leur histoire, et jamais vous ne les trouverez séparées de l'interprétation, c'est-à-dire de l'idéal. Or, ce qui est vrai pour les arts du dessin n'est pas moins vrai pour la poésie. Si la forme et la couleur, en traduisant le modèle humain, sont obligées, non pas de le reproduire, mais de l'expliquer en l'agrandissant, de le rendre intelligible tantôt en exagérant, tantôt en effaçant certaines parties, la parole, en se proposant une tâche analogue, ne peut se soustraire aux conditions que nous venons d'énoncer. Si le marbre et la toile ne sont pas dispensés d'inventer en imitant le modèle, la parole n'a pas le privilége d'atteindre à la poésie par l'imitation littérale. Je sais bien que la foule, qui n'a jamais posé ni discuté de pareilles questions, persiste à voir dans la fondamentales de la poésie dramatique. M. Dumas

reproduction servile de la nature le dernier mot de l'art humain. Mais en face d'une erreur grossière, d'une ignorance obstinée, il ne faut pas craindre d'attaquer l'opinion de la majorité. Si la nature est le dernier mot de l'art humain, Phidias et Raphaël sont bien au-dessous des figures de Curtius. Si le génie de l'artiste est directement proportionnel à l'illusion, la cire colorée, vêtue de serge, est bien supérieure aux métopes du Parthénon, aux fresques du Vatican. Pour professer de bonne foi que la nature, copiée servilement, est la plus haute expression de l'art dans la peinture, la statuaire et la poésie, il faut n'avoir jamais entrevu, jamais étudié les lois de l'imagination, soit dans le domaine de la conscience, soit dans le domaine des œuvres proclamées belles par le consentement unanime de tous les esprits cultivés. Soutenir la doctrine du réalisme dans l'art, c'est méconnaître la cause même de l'admiration conquise par les belles œuvres, c'est demeurer aveugle à la beauté, c'est affirmer son incompétence dans toutes les questions esthétiques.

Mais lors même que la nature serait le but suprême de l'art humain, lors même que l'interprétation serait rayée de la liste des devoirs poétiques, M. Dumas serait encore bien loin de compte ; car il n'a reproduit dans ses œuvres que la partie la plus grossière de la nature. Il s'est proposé de copier l'homme tel qu'il est, et n'a copié de l'homme que l'élément physiologique. Il a voulu peindre la

passion ramenée à ses lois primitives, et, à parler franchement, il n'a pas même entrevu la passion; il a pris sur le fait, non pas les sentiments, mais les appétits. Il a décoré du nom d'amour l'entraînement d'un sexe vers l'autre, et n'a jamais présenté sur le théâtre l'amour vrai, l'amour pur, l'amour poétique. Il a toujours et partout substitué l'animal au héros, la chaleur du sang à l'espérance exaltée. Non-seulement il n'a pas idéalisé la réalité qu'il avait sous les yeux, mais il n'a pas représenté la réalité complète. S'il eût exprimé sans élimination le modèle qu'il voulait copier, il n'aurait pas pris rang dans la famille des poëtes; mais du moins les poëtes l'auraient compris sans lui accorder l'honneur d'une sympathie fraternelle. S'il eût accompli jusqu'au bout la tâche qu'il s'était prescrite, il n'aurait pas fait preuve de puissance poétique; mais il aurait mis sous les yeux de la foule l'élément que la poésie dégage et idéalise, plus un élément inutile et importun dans l'ordre littéraire, que la poésie néglige sans le méconnaître, et la foule, sans avoir conscience de l'élément inutile, aurait dû à M. Dumas des émotions d'un ordre élevé. En circonscrivant le drame dans les limites physiologiques, il s'est condamné à la perpétuelle répétition d'une scène qui ne varie jamais, et dont les seuls acteurs sont et seront toujours la force qui désire et la faiblesse qui ne peut se défendre. Hier il y avait, et demain il y aura encore des specta-

teurs et des applaudissements pour cette scène invariable; mais cette objection est sans valeur dans la discussion littéraire. Quand M. Dumas compterait par centaines les victoires qu'il appelle dramatiques, notre opinion ne serait pas ébranlée, et nous persisterions à croire que le drame physiologique est incomplet en face de la réalité, et nu en face de la poésie. Cet avis paraîtra singulier aux hommes qui dédaignent la réflexion comme un labeur importun; mais nous avons la certitude que les admirateurs mêmes de M. Dumas se rangeraient de notre côté, s'ils voulaient descendre dans leur conscience et se rendre compte de leur approbation; car ils ne trouveraient dans leurs souvenirs que le trouble des sens et jamais l'émotion poétique.

M. Hugo est arrivé au théâtre comme au roman, par l'ode. Aussi les trois premiers drames qu'il a écrits pour la scène sont-ils exclusivement lyriques. *Cromwell*, qui n'a jamais été conçu en vue de la représentation, contient, il est vrai, plusieurs odes de longue haleine; mais le caractère dominant de cette œuvre se trouve tout entier dans l'expression du grotesque. *Marion de Lorme*, *Hernani* et *Triboulet* sont voués plus nettement au développement de l'élément lyrique. Assurément cette tentative n'est pas sans importance et mérite d'être examinée sérieusement; cependant nous croyons qu'elle n'intéresse pas directement le théâtre; car tous les drames conçus d'après cette donnée, quelle que

soit d'ailleurs leur valeur littéraire, ne peuvent exercer sur la foule une action durable. Or, le théâtre doit agir sur la foule. *Marion*, *Hernani* et *Triboulet* resteront comme des monuments de la volonté du poëte; il sera toujours curieux d'étudier l'épanouissement d'une ode, dont tous les rayons se partagent entre les personnages nés de la seule fantaisie. Reste à savoir si les rayons d'une ode, si lumineuse qu'elle soit, suffisent à douer de vie les personnages dont ils éclairent le front; reste à savoir si l'ode peut traiter les acteurs du drame où elle s'établit comme le musicien traite les instruments de son orchestre, et régner sur eux sans les consulter. A notre avis, la question se résout en se posant. L'ode, en se divisant sur plusieurs têtes, se multiplie sans se transformer. Toutes les merveilles qu'elle accomplit sont et demeurent des merveilles lyriques; les strophes qui retentissent au théâtre sont toujours des strophes; elles étonnent, mais n'émeuvent pas; ou du moins l'émotion qu'elles produisent n'est pas une émotion dramatique. Je suis loin de penser que l'élément lyrique n'ait aucun rôle à jouer dans la composition du drame; mais il ne doit jamais empiéter sur le drame lui-même, c'est-à-dire sur la vie et les passions des personnages. Il doit attendre, pour se montrer, que l'action proprement dite fasse une halte naturelle. L'élément lyrique ainsi compris a rendu d'éminents services à Corneille, à Molière, à

Shakspeare. Mais ce n'est pas ainsi que le comprend M. Hugo : *Marion, Hernani* et *Triboulet* sont lyriques avant d'être vivants, c'est-à-dire dramatiques. La courtisane amoureuse, le bandit et le fou du roi sont moins préoccupés de la conduite qu'ils ont à tenir que de l'évolution des images qu'ils emploient. Ils s'écoutent, et s'inquiètent de l'expression de leur pensée bien plus que de leur pensée même. Ils chantent leur passion et oublient d'être passionnés. Cependant l'élément lyrique ne régit pas avec une égale puissance les trois pièces que j'ai nommées. Dans *Marion de Lorme,* l'ode est moins impérieuse que dans *Hernani ;* dans *Triboulet,* elle commence à plier devant un élément nouveau que M. Hugo n'avait pas annoncé en écrivant sa poétique. Cet élément, que la préface de *Cromwell* avait négligé de signaler, s'appelle antithèse. Quoiqu'il fût possible d'entrevoir dans *Hernani* et *Marion* la perpétuelle opposition de la liqueur et du vase, du diamant et de la gangue, de l'âme et du corps, cependant cette opposition ne se manifestait pas encore aussi hardiment que dans *Triboulet*. La pudeur renaissante de la courtisane, l'héroïsme et la noblesse du bandit ne relevaient pas de l'antithèse aussi directement que la grande âme enfouie sous les grelots d'un fou. La destinée malheureuse de ce drame n'a pas fléchi la volonté nouvelle de M. Hugo. Habitué dès longtemps à ne consulter que lui-même, le poëte a marché sans

se troubler dans la voie qu'il venait d'ouvrir. Il s'est dévoué à l'antithèse comme il s'était dévoué à l'ode. Après avoir caché l'âme de Socrate dans le corps d'un valet, il a jeté l'amour maternel dans le cœur d'une femme adultère, incestueuse, qui partage son lit entre son père et ses frères. Plus tard, il a placé le billot et la hache dans l'alcôve d'une reine ; enfin, il a mis face à face le devoir et la passion, ou plutôt, car il faut nommer les choses par leur vrai nom, la fidélité conjugale et le partage singulier du corps avili et de l'âme immaculée, l'épouse chaste et résignée, et la courtisane vendue à l'homme qu'elle hait et qui la possède, amoureuse de l'homme qui la désire, à qui elle refuse de se livrer ; et il s'est applaudi de cette puérile antithèse, comme s'il eût inventé deux caractères vraiment nouveaux et dramatiques. Il y a certainement un intervalle immense entre les trois premiers et les trois derniers drames de M. Hugo, non-seulement parce que l'antithèse, prise en elle-même, est fort au-dessous de l'élément lyrique, mais encore parce que l'antithèse, une fois acceptée par M. Hugo comme loi souveraine du théâtre, devait le conduire et l'a conduit en effet à se proposer la splendeur du spectacle comme la plus haute expression du génie dramatique. Une fois résolu à chercher dans l'antithèse la source de toutes les émotions, sans se demander si l'antithèse a jamais ému personne, il devait se laisser

entraîner vers l'antithèse la plus facile, c'est-à-dire vers le contraste des couleurs, vers la bure et la soie, la serge et le velours, les ténèbres de la prison et les palais illuminés. Il n'a pas échappé aux conséquences du principe qu'il avait embrassé; par l'ode, il rendait impossible, et je dirais volontiers inutile, la vie de ses personnages; par l'antithèse, il arrivait naturellement au spectacle. Dans *Lucrèce Borgia, Marie Tudor* et *Angelo,* il a voulu pour l'antithèse et le spectacle tout ce que le décorateur, le machiniste et le costumier peuvent réaliser. Il a disposé de la couleur et du mouvement avec une largesse toute royale. Il a dépensé en trappes et en serrures secrètes, en panneaux dorés et en coupes ciselées, en perles et en fleurons, en cou ronnes et en manteaux, en colliers et en armures, de quoi subvenir aux magnificences de la plus riche cour d'Europe. Mais ni l'ode, ni l'antithèse, ni le spectacle, n'ont enchaîné la sympathie publique. L'ode a tenu la curiosité en suspens pendant quelques mois, et n'a pas pénétré au delà des classes lettrées. L'antithèse et le spectacle ont amusé la foule pendant quelques jours, et provoqué chez les esprits sérieux une colère qui bientôt s'est transformée en indifférence. Y a t-il eu, de la part des spectateurs, ignorance, ingratitude ou injustice? Nous ne le pensons pas. Pour s'intéresser pendant trois heures aux odes récitées par des hommes sans caractère, sans pas-

sion, sans vie, il faut être voué depuis longtemps aux études littéraires, et la foule ne peut suivre avec une attention bien empressée cette palestre lyrique. Pour assister sans ennui à l'antithèse perpétuelle de la laideur corporelle et de la beauté morale, de la débauche et du dévouement, de la reine et du bourreau, de la prostitution et de la vertu, il faut ne pas aimer les sérieuses pensées, ou redevenir enfant, et l'oubli des ans n'est pas toujours facile. Il nous semble donc que la fortune des pièces de M. Hugo a été ce qu'elle devait être, et que le poëte n'a pas le droit de se plaindre. Tant qu'il est demeuré dans les conditions littéraires, tant qu'il a essayé de naturaliser l'ode au théâtre, quoiqu'il méconnût le but de la poésie dramatique, les hommes lettrés lui ont tenu compte de son amour pour la poésie à laquelle il devait ses premiers succès. Il se trompait, mais son erreur devenait glorieuse par la persévérance. Il voulait l'impossible, mais il le voulait par des moyens que l'art avoue, et ceux même qui ne se rangeaient pas à son avis, respectaient la sincérité de sa conviction. Dès qu'il a quitté le terrain lyrique pour offrir à la foule l'antithèse et le spectacle, les hommes lettrés se sont éloignés de lui, parce qu'il n'avait plus rien à leur apprendre. Ils l'ont laissé au milieu de ses marionnettes dorées, et n'ont pas essayé de troubler le triomphe passager que lui décernait la multitude ignorante. En écrivant *Lu-*

crèce Borgia, M. Hugo trahissait les promesses de *Marion de Lorme;* avant d'avoir entendu *Angelo*, les esprits éclairés n'espéraient plus pour lui la gloire dramatique.

M. Alfred de Vigny, en écrivant pour le théâtre, s'est placé sur un terrain personnel. Quoiqu'il y ait entre son premier et son second ouvrage une remarquable différence, cependant il est facile de saisir dans *la Maréchale d'Ancre* et dans *Chatterton* un caractère commun. Il serait absurde assurément de vouloir comparer le plan et la fable de ces deux pièces, dont l'une semble vouée au développement des événements, tandis que l'autre est exclusivement consacrée à l'expression d'un caractère. Mais si la marche et la conception de ces deux pièces n'ont aucune analogie extérieure, si la première paraît signifier le mouvement, tandis que la seconde signifie manifestement la réflexion, il n'est pourtant pas impossible de rapprocher Leonora Galigaï de Chatterton. Nous admirons sincèrement plusieurs scènes de *la Maréchale d'Ancre;* nous ne contestons pas la finesse et le bon goût des conversations qui préparent la pièce. Mais, à parler franchement, nous devons dire que dans *la Maréchale d'Ancre* les événements prennent trop souvent la place de l'action. Or, si les événements suffisent au récit, ils ne suffisent pas au drame; les événements, en tant qu'événements, appartiennent à l'histoire; l'action seule appartient au poëte.

Nous n'avons pas oublié tout ce qu'il y a de grand et de pathétique dans l'interrogatoire de Leonora Galigaï et dans le duel qui termine la pièce; mais si vivants que soient nos souvenirs, nous persistons à croire que *la Maréchale d'Ancre* est loin de satisfaire aux conditions de la poésie dramatique. Le talent de M. de Vigny se distingue surtout par la grâce, la délicatesse, et semble convenir expressément à la plainte. Quoique l'excellence dans un genre n'exclue pas nécessairement l'excellence dans un genre différent, cependant il faudra toujours au poëte élégiaque des épreuves multipliées pour atteindre à l'animation dramatique. Or, M. de Vigny n'a encore soumis qu'à deux épreuves, assez éloignées l'une de l'autre, ses habitudes poétiques. Dans *la Maréchale d'Ancre*, il semblait tenter décidément la composition dramatique; dans *Chatterton*, il est revenu à l'élégie, et c'est de l'élégie seule qu'il a voulu tirer tous les éléments qu'il se proposait de mettre en œuvre. Nous n'avons pas à examiner ici la valeur morale de cette œuvre; et si nous entamions cet examen, nous serions plus indulgent que les déclamateurs qu accusent M. de Vigny de saper tous les fondements de la société; nous nous renfermons dans la discussion purement littéraire. *Chatterton* est une élégie; or, quelles sont les conséquences naturelles du génie élégiaque? N'est-ce pas la contemplation assidue de la conscience et le dédain constant de

tous les mouvements extérieurs ? N'est-ce pas l'ivresse de la douleur et le mépris de la vie réelle? Il nous semble que ces conséquences se présentent d'elles-mêmes, et qu'il ne faut pas une grande clairvoyance pour les apercevoir dans le drame de *Chatterton*. Le spiritualisme constant qui domine dans cet ouvrage a exercé sur le goût public une influence salutaire, et nous serions ingrat si nous ne reconnaissions pas que M. de Vigny a rendu un véritable service à la littérature dramatique. Le succès de *Chatterton* a opéré une réaction pressentie dès longtemps, mais qui semblait cependant difficile après les applaudissements prodigués à MM. Dumas et Hugo. Une pièce en trois actes qui repose tout entière sur la solitude et la pauvreté d'un poëte, écoutée avec une attention religieuse, a prouvé aux plus incrédules qu'il y a place sur notre scène pour autre chose que l'entraînement des sens ou la pompe du spectacle. Cependant il ne faut pas s'abuser sur la valeur dramatique de *Chatterton ;* c'est une élégie harmonieuse, pleine de sentiments admirablement exprimés ; mais de pareilles tentatives, quoique utiles à la réforme du goût public, ne pourraient se multiplier sans amener bientôt l'indifférence. M. de Vigny a bien fait de chercher dans l'homme une partie que MM. Dumas et Hugo avaient négligée ; il a bien fait d'abandonner le visible pour l'invisible, et de réagir contre le sensualisme grossier qui ré-

gnait sur le théâtre. Mais, à notre avis, ce serait un étrange aveuglement que de proclamer la partie gagnée parce que *Chatterton* a été applaudi. Il ne faut pas oublier à quelle époque *Chatterton* a été représenté. La pièce de M. de Vigny arrivait après les ouvrages de MM. Dumas et Hugo, et s'adressait à un public blasé. La foule était lasse de l'adultère et de l'échafaud, et demandait impérieusement des émotions d'un ordre plus élevé. Le mutuel et silencieux amour de Chatterton et de Kitty Bell n'a pas satisfait tous les désirs de la foule; mais il a eu du moins le mérite de reposer l'attention haletante, et c'est à ce mérite qu'il faut attribuer une part du succès. D'ailleurs le style de la pièce devait concilier au poëte la sympathie et le respect.

Si M. de Vigny persévérait dans ses habitudes élégiaques, il serait forcé de renoncer au théâtre. Sans attendre l'indifférence de l'auditoire, il reconnaîtrait l'inutilité de ses efforts; mais nous espérons que l'auteur de *Chatterton* saura faire de son talent un usage mieux entendu : nous espérons qu'il acceptera franchement les lois de la poésie dramatique. Soit qu'il invente de toutes pièces les personnages de ses drames, soit qu'il mette en scène des caractères historiques, il se résoudra certainement à placer l'action au-dessus des événements, au-dessus de la plainte, en un mot, à montrer les passions au lieu de les analyser. La différence même que nous avons signalée entre *la Maréchale d'Ancre*

et *Chatterton* témoigne assez clairement que M. de Vigny ne se croit pas lié par ses précédents et qu'il ne verra pas dans le succès obtenu par *Chatterton* l'obligation de produire une série d'œuvres conçues dans le même système. En écrivant *la Maréchale d'Ancre*, il a pris la succession des événements pour l'action des personnages et le développement des caractères. Cette erreur est d'autant plus singulière, que M. de Vigny avait traduit l'*Othello* de Shakspeare et devait distinguer très-bien l'action des événements; mais en concevant *Chatterton* d'après une donnée décidément élégiaque, en ne laissant aux événements aucune part dans la fable dramatique, il a prouvé qu'il ne cherche pas dans ses œuvres passées le type inviolable de ses œuvres à venir, et nous lui savons bon gré de cette mobilité. Si maintenant M. de Vigny se résout à écrire une troisième pièce, il est probable qu'il ne mettra plus les événements à la place de l'action, ni la pensée à la place de la vie. Il n'y a pas à craindre qu'il commette les fautes que nous avons reprochées à MM. Dumas et Hugo; car il est séparé par un immense intervalle du drame sensuel et du drame splendide. Quoi qu'il fasse, il ne prendra jamais le désir pour la passion, ni le spectacle pour le développement des caractères. Qu'il prenne l'étoffe de ses créations à venir dans ses souvenirs personnels ou dans les récits de l'histoire, il ne perdra pas la délicatesse de son

goût; les habitudes de sa pensée, aussi bien que les habitudes de son style, nous sont un sûr garant qu'il ne désertera pas la cause de l'idéal.

Nous avons dit toute notre pensée sur les hommes qui écrivent aujourd'hui pour le théâtre; nous n'avons déguisé aucune de nos répugnances, aucune de nos sympathies. Sans doute, nous paraîtrons sévère au plus grand nombre; mais les reproches qui nous seront adressés et que nous prévoyons n'ébranleront pas notre conviction. L'accusation de pessimisme est à nos yeux sans valeur et sans portée; car ceux même qui n'osent publier l'opinion que nous professons ne se résoudraient pas à la réfuter. Ils partagent notre avis et n'osent l'avouer; ils demandent s'il est utile de dire tout haut ce qu'on pense tout bas. Le doute est-il permis? A quoi bon discuter avec soi-même le sens et le mérite des œuvres poétiques, si l'on renonce au droit de dire la conclusion à laquelle on est arrivé? Se taire sur ces questions, ou du moins les poser sans les résoudre, c'est peut-être le moyen de se faire à bon marché une réputation de bonhomie; mais les amitiés qui ne résistent pas à la franchise valent-elles un regret? Nous croyons sérieusement que la poésie lyrique et le roman sont aujourd'hui très-supérieurs au théâtre, c'est-à-dire sont représentés par des œuvres plus glorieuses, plus durables, plus conformes aux lois générales de l'art; cette croyance n'est pas née chez nous en un jour;

c'est le troisième terme d'un syllogisme que nous avons posé depuis plusieurs années; il nous semble raisonnable d'énoncer sans restriction la croyance à laquelle nous sommes arrivé. Il nous serait plus doux d'avoir à louer les œuvres dramatiques de notre temps; mais pour les louer, il faudrait nous résoudre à parler contre notre pensée, et ce mensonge ne servirait personne.

Si l'on essaye de résumer ce que nous avons dit, on verra que les écrivains dramatiques s'adressent à trois classes bien distinctes : M. Scribe à la finance, M. Delavigne à la bourgeoisie, MM. Dumas, Hugo et de Vigny à la jeunesse lettrée. Le public du premier n'est pas le public du second, le public du second n'est pas celui des trois derniers. Au fond de toutes les pièces de M. Scribe, on trouve un lingot d'or; au fond de toutes les pièces de M. Delavigne, on aperçoit clairement une morale constante : le bonheur dans le repos et la médiocrité. Ni M. Scribe ni M. Delavigne ne se préoccupent sérieusement des conditions littéraires du théâtre. Ils écrivent uniquement pour vanter en toute occasion la richesse et la médiocrité et l'auditoire qu'ils ont discipliné ne songe pas à leur demander autre chose. L'art dramatique est donc aujourd'hui entre les mains de MM. Dumas, Hugo et de Vigny. Ces trois écrivains personnifient nettement l'ardeur des sens, la splendeur du spectacle et l'élégie mélodieuse. Il est évident que pas une de ces personnifications ne

réalise le type complet de l'art dramatique; il est évident que si MM. Hugo et de Vigny ont à leur service un style plus pur, plus châtié, M. Dumas, quoique étranger par ses œuvres à toutes les questions de style, est supérieur à MM. Hugo et de Vigny par l'animation brutale mais réelle de ses personnages. Vers lequel des trois doivent se porter nos espérances? Il y aurait de la témérité à se prononcer; mais d'avance nous pouvons assurer que chacun des trois sera nécessairement amené à modifier sa nature, à élargir le cercle de ses études, et ne pourra poursuivre ses travaux qu'à la condition de changer sa méthode. Nous ne conseillerons pas à M. de Vigny de copier M. Dumas, car ce serait lui conseiller l'impossible; nous ne dirons pas à M. Dumas de se faire élégiaque, ce serait lui prescrire de renoncer à lui-même; mais il y a dans chacun des trois de quoi féconder l'imagination des deux autres.

Quels sont les éléments de la poésie dramatique? Ramenés à leur plus haute généralité, dégagés de toutes leurs formes passagères et locales, ces éléments ne sont-ils pas l'histoire et la société? Nous ne croyons pas possible d'apercevoir au delà de l'histoire et de la société un élément mis en œuvre par la poésie dramatique. Mais à quelles conditions l'histoire paraît-elle sur le théâtre? Est-il nécessaire, est-il raisonnable d'accepter sans réserve, sans restriction, la réalité consacrée par les récits

authentiques? L'emploi de l'histoire au théâtre n'est-il pas soumis à des lois très-différentes des lois du récit historique? Je me prononce hautement contre l'acceptation littérale des données de l'histoire. La thèse contraire à celle que je soutiens a été défendue plusieurs fois avec un talent remarquable; mais l'élégance et la vigueur du plaidoyer n'ont pas altéré ma conviction. Je persiste à penser qu'il y aura toujours un immense intervalle entre l'invention et la réalité. La plus belle page de Tacite, mise en scène, pourrait très-bien ne produire qu'un effet assez médiocre. Pourquoi? Parce que Tacite s'est proposé de raconter, mais non d'inventer; parce qu'il n'avait en vue que l'expression de la réalité, parce que la réalité la plus belle n'est pas un poëme complet. Que l'histoire, réduite à ses seules ressources, offre plus d'intérêt et de grandeur que la plupart des pièces enfantées chaque jour, je ne veux pas le nier; car ce serait parler contre l'évidence; mais ce n'est pas une raison pour confondre l'histoire et la poésie. Si l'histoire et la poésie n'étaient vraiment qu'une seule et même chose, nous serions forcé d'accepter une conclusion plus que singulière : M. Vitet serait très-supérieur à Shakspeare et à Schiller. *Les Barricades, les États de Blois* et *la Mort de Henri III*, domineraient *Richard III* et *Jules César, Guillaume Tell* et *Wallenstein;* car M. Vitet est plus près de l'histoire que Shakspeare et

Schiller. Or cette conséquence extrême du principe des réalistes est évidemment inadmissible. Nous ne contesterons jamais la patience ingénieuse qui a présidé aux restitutions de M. Vitet; mais restituer n'est pas créer, et le poëte qui ne crée pas ne mérite pas le nom de poëte. Lors même que Georges Cuvier eût reconstruit par la pensée toutes les espèces zoologiques aujourd'hui effacées de notre globe, ce ne serait pas une raison pour croire qu'il aurait pu créer et mettre en œuvre tous les systèmes anatomiques et physiologiques aperçus par son intelligence. Nous ne voulons pas comparer M. Vitet à Georges Cuvier, encore moins Shakspeare au Créateur; mais si une pareille comparaison pouvait être admise un seul instant, nous dirions, pour éclairer notre pensée, que M. Vitet est à Shakspeare ce que Georges Cuvier est à Dieu. Non, il n'est pas vrai que l'histoire comprenne la tâche entière de la poésie; M. Vitet a rigoureusement appliqué la doctrine que nous combattons, et ses œuvres n'ont pas pris rang parmi les monuments de la poésie. Les amitiés les plus complaisantes n'ont pu persévérer dans leur admiration. Non, il n'est pas vrai que savoir et inventer soient une seule et même chose. Cette affirmation a pu avoir son utilité comme moyen de réagir contre la poésie de pure convention, contre l'application inintelligente des traditions littéraires; mais elle a fait son temps. La réalité

est aujourd'hui en possession d'une assez haute estime pour que la critique consente à la distinguer de la poésie. Il n'y a nul danger à séparer nettement la tâche de l'historien et la tâche du poëte. La tradition ne règne plus en souveraine ; loin de là, elle est méconnue et détrônée. Il ne s'agit plus de l'abattre, elle est gisante à nos pieds. Elle n'entrave plus le mouvement de la discussion. L'impartialité nous est facile, car notre colère ne saurait où se prendre; et le respect de la vérité nous défend de confondre l'histoire et la poésie.

Mais si l'histoire n'est pas la poésie, comment la poésie doit-elle employer l'histoire ? Arrivée à ce point, nous en avons l'assurance, la discussion n'a plus rien d'embarrassant. La loi suprême de l'emploi de l'histoire au théâtre n'est autre que l'interprétation. Or, interpréter une vérité, quelle qu'elle soit, c'est évidemment en développer tous les éléments, en montrer toutes les faces, toutes les origines et toutes les conséquences. La loi d'interprétation ne permet donc pas, comme l'ont pensé plusieurs poëtes contemporains, de transformer capricieusement la donnée historique ; car le commentaire ne peut mentir au texte, sans cesser d'être commentaire. Interpréter l'histoire poétiquement, c'est agrandir, exagérer à propos les parties sur lesquelles on a résolu d'appeler l'attention, et qui, dans le modèle historique, n'ont qu'une importance secondaire ; c'est éclairer d'une

lumière abondante les faces d'un événement ou d'un caractère que l'histoire a laissées dans l'ombre. Mais à moins que les mots dont se composent les langues humaines n'aient une valeur absolument arbitraire, à moins que les rapports de l'expression et de l'idée ne soient condamnés à une mobilité indéfinie, interpréter et méconnaître ne seront jamais une seule et même chose; car pour agrandir, pour exagérer la donnée historique, il faut commencer par l'affirmer, par la proclamer. Ignorer, oublier ou méconnaître la donnée historique, c'est violer la loi d'interprétation, c'est rendre l'application de cette loi absolument impossible; c'est vouloir élargir un portique sans savoir dans quel ordre d'architecture il a été conçu, expliquer une page sans l'avoir lue; à proprement parler, c'est vouloir une chose insensée. Et pourtant il s'est rencontré de nos jours des hommes qui, au nom de la fantaisie, souveraine maîtresse de leur pensée, se sont arrogé le droit de traiter l'histoire comme un pays conquis, d'inscrire au front d'un siècle ou d'un roi des sentiments que le roi et le siècle n'avaient jamais connus. Ils ont cru que le génie tout entier se réduit à l'apothéose du caprice, et ils se sont glorifiés dans leur ignorance, comme s'ils eussent aperçu, en fermant les yeux, une lumière divine. Il est évident pour tous les juges désintéressés que ces contempteurs de la vérité historique ne valent pas mieux que

les continuateurs inintelligents de la tradition, ou les esprits voués à la restitution patiente de la réalité.

La société contemporaine, c'est-à-dire le milieu même où vit le poëte, est soumise à la loi d'interprétation, aussi bien que l'histoire. Les hommes et les choses d'aujourd'hui, aussi bien que les hommes et les choses d'autrefois, ont besoin, pour s'élever jusqu'à la beauté poétique, d'être agrandis, exagérés. Les événements qui s'accomplissent autour de nous, les caractères au développement desquels nous assistons, reproduits littéralement, ne sont et ne seront jamais que les éléments d'un poëme dramatique. Mais pour combiner ces éléments, pour les ordonner selon les conditions de la poésie, il est indispensable de les interpréter, de changer leurs proportions. La société contemporaine a eu, comme l'histoire, ses poëtes réalistes; comme l'histoire, elle a été racontée sur la scène par des esprits mesquins, qui se croyaient inventeurs. Mais le présent ne pouvait pas plus que le passé satisfaire par lui-même, sans le secours de l'interprétation, aux conditions de la poésie. Il n'offrait que des héros de boudoir ou de cour d'assises, des chevaliers d'industrie ou des charlatans de tribune; et quoique chacun de ces personnages, interprété par une imagination féconde, pût devenir un type poétique, il n'a pas été donné aux hommes les plus habiles d'élever la réalité au

rang de la poésie. Non-seulement en transcrivant leurs souvenirs, ils n'ont pas fait une œuvre poétique; mais il est arrivé, ce qui était facile à prévoir, qu'ils sont demeurés fort au-dessous de leur modèle. Quoique résolus à l'imitation littérale, ils n'ont pu cependant conserver la réalité tout entière, et chacune de leurs omissions a diminué l'intérêt de leur ouvrage. Ils avaient engagé la lutte avec un adversaire invincible, et ils ont été vaincus. Les poëtes réalistes auront beau s'évertuer et reproduire les paroles, les regards et le geste des hommes que la passion conduit à l'adultère, au meurtre, au suicide, ils n'arriveront jamais à égaler la précision d'un greffier. Le plus misérable réquisitoire, l'acte d'accusation le plus maladroit sera toujours plus riche en renseignements, en scènes ignobles ou sublimes, que les conceptions dramatiques inspirées par le ministère public. L'acteur le plus habile ne réussira jamais à rendre toutes les singularités d'un personnage contemporain; qu'il se propose l'imitation de Mirabeau ou de Napoléon, si l'auteur, en retraçant le caractère de l'orateur ou du capitaine, n'a pas consenti à l'interprétation de la réalité, s'il a voulu obstinément copier le modèle, l'acteur, s'appelât-il Talma, sera toujours au-dessous de Mirabeau, que nos pères ont entendu, au-dessous de Napoléon, que nous avons vu à la tête de ses armées.

Ce que nous disons de la réalité dans la poésie

dramatique, nous pourrions le dire avec une égale justesse de la réalité dans la peinture ou la statuaire. En effet, si le peintre, en composant un paysage, se propose de lutter avec la réalité qu'il a sous les yeux; s'il veut, par exemple, copier toutes les nervures d'une feuille, toutes les fibres d'une fleur, il est évident qu'il sera vaincu. De pareilles tentatives ont été faites à plusieurs reprises, et chacune de ces luttes insensées n'a enfanté que des œuvres sans nom. Que le statuaire, au lieu de chercher dans le marbre les plans généraux, les grandes lignes de la forme humaine, se prescrive, comme un devoir impérieux, de reproduire avec son ciseau jusqu'aux pores de la peau; qu'il essaye de nous montrer, non pas la forme abstraite, la forme harmonieuse et intelligible de son modèle, mais la forme telle qu'il l'aperçoit, telle qu'elle se révèle à tous les yeux, souple, transparente, animée, s'appelât-il Phidias, il sera vaincu et nous donnera une statue absurde.

Non, la poésie dramatique, pas plus que la peinture ou le statuaire, ne doit se proposer la réalité comme but suprême de ses efforts. Plusieurs fois déjà nous avons exprimé cette pensée; mais le réalisme est aujourd'hui si populaire, qu'on ne saurait trop souvent le combattre. Ni l'histoire, ni la société contemporaine ne peuvent se montrer sur la scène sans interprétation. La vie humaine n'est qu'une matière poétique et ne devient poëme

qu'en traversant la pensée d'Homère ou de Shakspeare. Nous insistons à dessein sur cette distinction, et nous espérons que le lecteur verra pourquoi. Ce n'est pas, de notre part, une obstination puérile, car cette distinction contient la réforme entière de la poésie dramatique. C'est pour avoir confondu la poésie et la réalité, la matière poétique et le poëme, que le théâtre est aujourd'hui si malade. C'est pour avoir méconnu cette vérité, si simple qu'il y a presque de la naïveté à l'énoncer, que les poëtes qui écrivent pour la scène voient chaque jour s'éloigner d'eux les intelligences élevées.

Voyons maintenant quelle est la division naturelle des formes dramatiques.

Si la tragédie, la comédie et le drame sont des formes vraies, chacune de ces formes doit se rapporter à un but distinct. Or, la tragédie, ramenée à son expression la plus générale, ne se propose-t-elle pas l'analyse et la peinture de la douleur morale, des passions qui agitent l'âme humaine, et qui la poussent au désespoir et au crime? Nous ne croyons pas possible de nier cette définition. La tragédie, en effet, chez quelque nation qu'on la prenne, en Grèce, en Italie ou en France, n'a en vue que la passion. Le poëte tragique sait très-bien que la vie tout entière n'est pas faite de passion; mais il se voue à la peinture exclusive de la passion, et trouve dans l'étude attentive de la souffrance et des mouvements tantôt variés, tantôt contradictoires, accomplis sur le

théâtre de la conscience, une étoffe assez riche pour employer toutes les forces de son imagination, un thème assez fécond pour se prêter à tous les développements de la pensée.

Il circonscrit volontairement le champ de ses investigations; il ne prétend pas embrasser d'un regard toutes les faces de l'âme humaine; mais dans le champ où il s'enferme, sur la face de l'âme qu'il étudie et qu'il s'efforce de reproduire à l'exclusion de toutes les autres, il découvre et il met en relief des trésors ignorés du vulgaire, et qui, pour être aperçus, ont besoin d'être cherchés longtemps et patiemment. Du moment où le poëte tragique s'est résolu à ne contempler dans l'âme que la seule passion, il est naturel qu'il se plaise à l'orner d'une grandeur et d'une dignité sans lesquelles la passion se présente habituellement; il est naturel qu'il idéalise la souffrance, précisément parce qu'il envisage la souffrance sans tenir compte des sentiments d'un autre ordre qui jouent un rôle important dans la vie humaine. Cet agrandissement de la douleur, loin d'être une violation de la vérité, n'est qu'une intelligence plus parfaite, une manifestation plus complète de cette partie déterminée de la vérité. A proprement parler, la tragédie est à la douleur ce que la statuaire est aux formes sensibles du modèle humain. La tragédie est donc une forme vraie.

La comédie, telle que nous l'a transmise l'anti-

quité, telle que la France l'a continuée glorieusement dans la seconde moitié du XVIIe siècle, se propose l'étude et la peinture exclusive du ridicule. De même que la tragédie se résout à ne voir que la passion, la comédie se résout à ne voir que le ridicule. A la place de la sympathie, elle met la raison; au lieu de pleurer sur les souffrances de la vie humaine, elle détourne ses yeux du spectacle de la douleur, et s'attache courageusement à découvrir les mobiles les plus mesquins de nos actions; elle néglige à dessein les moments où l'âme exaltée atteint les cimes les plus hautes du dévouement, de l'abnégation, et se renferme dans l'analyse de l'amour de soi; elle suit l'égoïsme humain à travers ses diverses métamorphoses. Qu'il s'appelle prudence ou économie, dévotion ou probité, elle sait le démasquer et lui donner son vrai nom. La comédie n'ignore pas que la vie, réduite à l'égoïsme, ne serait pas possible; que l'amour de soi, clairvoyant et obstiné, perpétuerait la guerre, et ferait de la société un supplice permanent. Aussi ne prétend-elle pas comprendre dans ses tableaux la conscience humaine tout entière. Mais ayant à choisir entre la passion et le ridicule, elle choisit le ridicule; ce dernier côté de l'âme, moins grand en apparence que le premier, n'est cependant ni moins varié, ni moins animé, ni moins profond. Pour sonder toutes les misères, toutes les lâchetés de la vie ordinaire, pour découvrir et montrer les trahisons et les men-

songes qui se cachent sous le nom de prudence et d'habileté, il ne faut pas un regard moins sûr, une parole moins puissante, que pour compter les blessures de la passion. Ici encore nous retrouvons la nécessité, la légitimité de l'idéal. La comédie, renfermée dans l'étude exclusive du ridicule, sent le besoin d'agrandir et d'élever le sujet de sa contemplation. Pénétrée de l'importance des vérités qu'elle a surprises, elle comprend qu'il faut, pour les montrer, non-seulement les éclairer d'une lumière abondante, mais encore exagérer les proportions primitives de ces vérités. Tout en demeurant fidèle aux contours généraux des caractères qu'elle analyse, elle amplifie ces contours pour les rendre plus frappants et plus intelligibles. Elle ne viole pas la vérité, mais elle l'explique. La forme comique n'est donc pas moins légitime que la forme tragique.

Reste le drame. Or, en quoi le drame diffère-t-il de la tragédie et de la comédie ? Ce que la tragédie et la comédie étudient séparément, la passion et le ridicule, le drame l'embrasse d'un seul regard. Il réunit dans une chaîne unique les anneaux dispersés de la conscience humaine : en d'autres termes, il se propose l'étude et la peinture de la totalité de l'âme. Il voit, il regarde et il montre les deux faces de la vie, l'égoïsme et l'exaltation, l'abnégation et l'amour de soi, la prudence et l'entraînement, l'aveuglement et la clairvoyance. Il s'attache à reproduire les mouvements du cœur et de la pensée, sans

tenir compte de la nature diverse de ces mouvements; et il espère, grâce à cette impartialité courageuse, ne pas rester au-dessous de la réalité. Il croit que la passion sans le ridicule, et le ridicule sans la passion, n'expriment qu'imparfaitement l'humanité, et il veut, par la mise en œuvre de tous les éléments de la réalité, s'élever jusqu'à la vérité générale, universelle. Le projet est beau, et digne assurément de tenter les plus hautes ambitions. Montrer l'âme dans ses alternatives de défaillance et de courage, suivre à la fois et d'un même regard, peindre sur une toile unique et du même pinceau le mendiant et le roi, la chaumière et le palais, c'est une tâche immense, mais une tâche glorieuse. Cependant, quoique le drame se propose la vérité totale par la peinture de la réalité complète, il n'est, pas plus que la tragédie ou la comédie, dispensé de l'idéalité. Si la tragédie et la comédie, pour accomplir la tâche plus étroite qu'elles ont choisie, sont forcées d'exagérer les proportions de leurs modèles, le drame, pour accomplir la tâche plus vaste qu'il préfère, est obligé de trier les éléments ridicules et passionnés qu'il met en œuvre, et d'agrandir ces éléments avant de les combiner. S'il méconnaît cette condition, il tombe dans la mesquinerie du procès-verbal; il abdique son caractère poétique et se fait chronique. Pour le drame, aussi bien que pour la tragédie et pour la comédie, idéaliser c'est comprendre

la réalité plus profondément que les esprits vulgaires, c'est expliquer et rendre visible à tous les yeux le sens caché de tout homme et de toute chose; le drame, fidèle à cette loi impérieuse, n'est pas moins vrai, moins légitime que la tragédie et la comédie.

Si donc toutes les formes de la poésie dramatique consacrées par l'histoire sont également légitimes, à quelles conditions s'accomplira la réforme du théâtre moderne? Ne faut-il pas chercher en quoi la tragédie et le drame diffèrent, en quoi la tragédie et le drame se ressemblent? S'il y a en effet une différence profonde entre ces deux formes de la poésie, malgré légale légitimité de ces deux formes, il y aura lieu cependant à préférer l'une à l'autre. Si au contraire la différence n'est qu'apparente, s'il se trouve dans toutes deux un caractère commun, il sera naturel et sage, non pas de tenter la conciliation de la tragédie et du drame, mais de poursuivre la peinture dramatique des passions, sans exclure le drame aux profit de la tragédie, ou la tragédie au profit du drame, sans croire à la mutuelle exclusion de ces deux formes.

Or il nous semble que la tragédie et le drame se personnifient admirablement dans Sophocle et dans Shakspeare, car chacun de ces deux hommes a fondé une dynastie poétique. Racine et Alfieri appartiennent à Sophocle, comme Schiller et Gœthe appartiennent à Shakspeare. Nous pouvons donc

sans injustice étudier la tragédie dans Sophocle et le drame dans Shakspeare. Quels que soient les changements imposés au génie grec par la France et l'Italie, au génie anglais par l'Allemagne, nous avons la certitude de juger les enfants en jugeant le père.

Les personnages, le chœur et la fable de la tragédie antique nous frappent également par leur simplicité. Les héros de Sophocle n'expriment guère qu'un sentiment unique ; il est rare qu'ils offrent au spectateur la succession ou le combat de sentiments contraires. Il règne dans l'expression de la passion à laquelle ils appartiennent tout entiers je ne sais quelle majesté sûre d'elle-même et de sa puissance, qui dédaigne d'appeler à son aide une passion rivale. C'est à l'unité idéale des héros de Sophocle qu'il faut rapporter l'harmonie constante, l'élégance soutenue de toutes les paroles qu'ils prononcent. Comme ils ne songent jamais à exprimer plusieurs sentiments à la fois, il n'y a pas lieu de s'étonner s'ils traduisent avec une limpidité lumineuse le sentiment qui les domine. Face à face avec une idée qu'ils contemplent fidèlement, ils trouvent pour la peindre, pour l'expliquer à l'auditoire, une série opulente de tropes, une multitude empressée d'images, qui saisissent l'idée au passage pour la revêtir et la parer.

Le chœur de la tragédie antique, pour être bien compris, ne doit pas être envisagé comme un per-

sonnage; car il est bien rare qu'il se mêle à l'action. Le chœur est une ode vivante qui se charge d'exprimer dans la strophe et l'antistrophe, non-seulement les sentiments qui animent les personnages de la pièce, mais encore une partie de ceux qui s'éveillent dans l'âme des spectateurs. A proprement parler, il joue le rôle d'interprète. Tantôt il explique à l'auditoire ce que les acteurs, dominés par la passion personnifiée en eux, n'ont pas le loisir de révéler, et dans ce cas il complète, sinon dramatiquement, du moins intellectuellement, l'œuvre du poëte; tantôt il se sépare de la pièce et des acteurs pour expliquer à l'auditoire l'auditoire lui-même. Quoiqu'il demeure sur le théâtre, il oublie pourtant la place qu'il occupe pour présenter sur l'action, un instant suspendue, les réflexions des spectateurs. Il est évident que le chœur, ainsi compris, n'appartient pas directement à l'œuvre tragique et ne peut ni accroître ni diminuer la vraisemblance de la pièce. Il lui arrive rarement de se passionner, et lorsqu'il se décide à partager l'entraînement de l'acteur, la sympathie revêt chez lui le caractère de l'approbation; les accents de sa colère ou de son désespoir n'ont presque rien d'humain, et ressemblent à la voix divine. Je ne crois pas que le chœur signifie nécessairement l'enfance de l'art dramatique. Cette intervention de l'intelligence libre et clairvoyante dans la double lutte des acteurs entre eux et du poëte contre l'auditoire

me paraît, au contraire, appartenir à une littérature très-avancée.

Quant à la fable de la tragédie antique, elle participe nécessairement du caractère des personnages. Étant donnée la simplicité des acteurs, il est facile de prévoir et d'affirmer la simplicité de l'action. Si les acteurs obéissent exclusivement à une seule passion, l'action où ils s'engageront ne pourra jamais se compliquer au point de substituer la curiosité à l'intérêt; et, en effet, rien de pareil n'arrive jamais dans la tragédie antique; du moins Sophocle n'offre pas un seul exemple d'une pareille faute. Il serait possible, sans doute, de relever dans Euripide un grand nombre de scènes qui contredisent formellement ce que je dis de l'action tragique; mais Euripide est loin d'exprimer l'art grec dans toute sa pureté. Quoiqu'il fût contemporain de Sophocle, il ne se proposait pas le même but, et n'employait pas les mêmes moyens pour agir sur son auditoire. C'est dans Sophocle qu'il faut chercher le type le plus élevé de la tragédie antique. La grandeur d'Eschyle inspire plus d'effroi que d'admiration. Son énergie a quelque chose de titanien, et d'ailleurs il ne paraît pas avoir entrevu un élément que Sophocle a mis en œuvre avec une habileté toute-puissante, je veux dire l'élément féminin. S'il était possible de croire un instant que la simplicité de la fable s'oppose à l'expression pathétique. Sophocle réfuterait victorieusement cette croyance. Il n'y a

pas une des tragédies de ce maître illustre dont l'action ne soit intelligible pour un enfant de douze ans ; mais dans aucun de ses ouvrage la simplicité des ressorts ne ralentit le mouvement. Le Destin, supérieur à la volonté même des dieux, pourrait, en étreignant d'une main violente toute les parties de l'action, la simplifier jusqu'à l'immobilité. Mais la gloire de Sophocle est précisément d'avoir vaincu le Destin, ou du moins d'avoir rendu aux dieux et aux hommes une part de liberté ; s'il n'a pas donné aux habitants de l'Olympe et de la terre l'indépendance attribuée par le christianisme au Créateur et à la première de ses créatures, il est juste cependant de reconnaître qu'il a fait faire un grand pas à la tragédie, en mettant l'élément divin et l'élément humain en regard de l'élément fatal, au lieu de mettre les dieux et les hommes sous les pieds du Destin. Œdipe, conduit à l'inceste et au parricide par une puissance inconnue, est plus près de la piété, plus près de la liberté, que Prométhée enchaîné.

Entre Sophocle et Shakspeare il y a la différence de la simplicité et de la complexité. En effet les personnages de Shakspeare ne sont pas, comme ceux de Sophocle, voués à l'expression exclusive d'une passion unique. Ils subissent et traduisent dans le court espace de deux mille vers une série indéfinie de doutes et de contradictions. Ils se partagent entre des idées et des passions diverses ; sans

cesser d'être eux-mêmes, ils se métamorphosent et se multiplient. C'est là, si je ne me trompe, le caractère principal des pièces de Shakspeare; c'est à cette complexité qu'il faut rapporter l'admiration mêlée d'étonnement que la lecture de ses œuvres ne cesse d'exciter parmi les générations qui se succèdent. Si la complexité des personnages de Shakspeare n'était qu'une variété capricieuse, un assemblage irréfléchi de doutes inexpliqués et de passions sans but, l'étonnement dominerait l'admiration, ou plutôt lui imposerait silence. Mais il s'en faut de beaucoup que la complexité de ces personnages obéisse au seul caprice. Loin de là, toutes les parties, contradictoires en apparence, du caractère que le génie de Shakspeare a créé par sa seule volonté, se relient constamment dans une harmonieuse unité. L'homme du premier acte n'est pas précisément l'homme du second; souvent le troisième acte nous montre dans ce même homme les symptômes irrécusables d'une révolution inattendue; mais jamais aucun de ces trois hommes, sous quelque aspect qu'il se révèle à nous, ne réfute l'homme qui l'a précédé. Jamais la face nouvelle sous laquelle nous apparaît le caractère enfanté par le génie du poëte n'équivaut à la négation de la face antérieurement étudiée. Unité dans la variété, variété dans l'unité, tel est le double point de vue sous lequel il convient d'envisager l'œuvre de Shakspeare. Que le poëte anglais s'a-

dresse à l'histoire de son pays ou à l'histoire romaine; qu'il peigne Henri VIII ou Coriolan, Richard III ou Jules César, il se montre constamment un et varié. Il ne répudie aucun des accidents humains qui peuvent compléter le portrait de son héros; il ne dédaigne aucun des détails familiers enregistrés par la biographie; mais il ne s'abstient jamais de soumettre ces accidents et ces détails aux grandes lignes tracées par sa volonté toute-puissante. Lors même qu'il emprunte aux nouvelles italiennes du XVIe siècle, à Giraldi, à Bandello, le thème de ses inventions comiques ou tragiques, il ne se croit pas dispensé d'obéir à cette loi impérieuse. Il s'attribue et il pratique librement le droit de modifier, d'élargir, d'interpréter les récits des conteurs italiens. Dès qu'il a décidé le nombre et la nature des épisodes qu'il admettra, il les coordonne et les met en bataille d'après une logique inflexible. Car il sait que les personnages nés de la seule fantaisie sont, aussi bien que les personnages historiques, appelés à l'accomplissement des lois qui régissent les facultés humaines. Ce que je dis des héros de Shakspeare, je puis le dire, avec une égale franchise, avec une égale justice, des fables où ces héros sont engagés. Les programmes dramatiques de cet homme si profondément sage dans ses plus hardies singularités, si prévoyant et si sûr de lui-même dans ses plus impétueux caprices, ont la même complexité que

ses héros. Mais ce serait bien mal comprendre et bien mal apprécier la construction savante de ces drames que d'y chercher et d'y voir l'intention exclusive d'exciter la curiosité et d'enchaîner l'attention par la rapide succession des incidents. Soumis à l'épreuve d'une dialectique impitoyable, il n'y a pas un de ces mille incidents qui ne soit, entre les mains du poëte, un ressort utile ou nécessaire. Les moyens se multiplient, mais ne s'annulent jamais ; et c'est en cela précisément que consiste l'immense habileté de Shakspeare. Il pratique la volonté sur une échelle effrayante; mais il ne perd jamais de vue un point quelconque de sa volonté pour se préoccuper étourdiment du point suivant. Ce qu'il a voulu, il le veut encore, quoiqu'il propose à son activité un but nouveau. Il embrasse de son regard un champ immense, mais il n'oublie pas les lignes du paysage que ses yeux ont déjà parcourues. Si donc il lui arrive d'ajouter à sa machine dramatique un rouage qui vous semble inutile, soyez sûrs que vous ne tarderez pas à être détrompés. La machine qui vous paraissait complète eût été impuissante à produire les effets résolus par l'auteur. Elle était tout ce qu'elle devait être pour réaliser vos prévisions; mais pour réaliser celles du poëte, elle attendait le surcroît de force qu'il vient de lui donner. Il lui arrive sans doute plus d'une fois d'abandonner la ligne directe et de décrire, avant de toucher le but,

des sinuosités nombreuses; mais chacun de ces détours, loin d'être une distraction puérile, prépare l'intelligence de l'auditoire à mieux comprendre le dénouement résolu.

Le dialogue de Shakspeare ne possède assurément pas l'évidente unité du dialogue de Sophocle. Étant donnés les héros et les fables créés par le poëte anglais, le dialogue de ses pièces ne pourrait sans absurdité se proposer l'unité grecque. Il ne faut donc pas songer à estimer le langage de Richard III ou de Roméo, d'Hamlet ou du roi Lear, d'après le langage d'Œdipe ou d'Antigone, d'Ajax ou de Philoctète. Cette comparaison pourrait tout au plus fournir la matière d'une amplification d'école. Ce qu'il faut chercher dans le dialogue de Shakspeare, ce n'est pas l'unité explicite, mais bien l'unité implicite. A des caractères complexes quel langage peut convenir, si ce n'est un langage complexe? La seule condition légitime que nous puissions imposer à la parole de ces personnages, c'est de ramener tous les rayons divergents de la pensée vers un centre commun. Or, je crois sincèrement que Shakspeare n'a jamais manqué à l'accomplissement de cette condition. Je ne prétends pas donner comme des modèles de goût, comme des perles inestimables tous les concetti qui enchantaient les seigneurs de la cour d'Élisabeth, toutes les plaisanteries grossières qui égayent les matelots; mais ces concetti laborieux, ces grossières plaisanteries

peuvent se détacher du dialogue sans en altérer la trame. A proprement parler, ces fils de soie dorée et de laine vulgaire ne tiennent que faiblement au corps de l'étoffe; ce n'est pas dans ces hors-d'œuvre qu'il faut étudier le dialogue de Shakspeare. Le poëte, malgré l'impartialité de son génie, malgré son admirable bon sens, a payé tribut à son temps. Il a imposé silence aux esprits ignorants et aux esprits blasés, en leur jetant comme une pâture digne des deux concetti énigmatiques et de triviales plaisanteries. Mais il y a sous cette écorce périssable un arbre immortel; sous cette gangue opaque, il y a un diamant d'une limpidité lumineuse; sous le poëte du XVIe siècle, il y a un poëte de tous les temps, et c'est du dernier seulement que nous devons parler. Le langage de ce poëte, qui appartient à toutes les générations, sans rappeler en rien le langage du tragique grec, n'est cependant ni moins puissant, ni moins logique. Il n'est pas coulé dans le même moule, mais il est d'un métal aussi pur, et traduit avec un égal bonheur l'énergie militaire et la majesté royale.

Il y a donc entre Sophocle et Shakspeare une étroite parenté. Le roi du théâtre antique et le roi du théâtre moderne, bien que fondateurs de deux dynasties, appartiennent donc à la même famille. Or, si le génie anglais et le génie grec ont une majesté de même origine, il est hors de doute que la réforme dramatique, pour être légitime et dura-

ble, ne devra pas proclamer l'apothéose d'Hamlet en haine et en mépris d'Œdipe roi. Si la beauté tragique devant laquelle s'agenouillait le peuple d'Athènes se compose des mêmes éléments que la beauté dramatique applaudie par la cour d'Élisabeth, la raison veut que la réforme ne se montre pas moins impartiale que l'histoire. Quelle que soit l'originalité des novateurs, ils ne pourront jamais méconnaître impunément une partie du passé ; car ce n'est qu'en embrassant d'un regard patient et paisible tous les anneaux de la tradition, qu'ils arriveront à comprendre la voix de ces illustres aïeux. Une fois résolus à l'impartialité, ils oublieront les différences de la tragédie grecque et du drame anglais, pour affirmer comme nous l'identité humaine de Sophocle et de Shakspeare.

Cette affirmation ne sera pas stérile ; elle résoudra victorieusement toutes les questions que la réforme a posées. Non que je prétende lire dans l'histoire du théâtre le programme entier de la réforme dramatique ; mais les conseils renfermés dans cette affirmation n'ont pas moins de valeur qu'un programme. Si Shakspeare et Sophocle sont unis entre eux par la vérité humaine de leurs créations, et personne, je crois, ne pourrait le nier de bonne foi après les avoir étudiés avec une égale attention, la conclusion est toute simple et se déduit sans effort. Ni le mouvement lyrique, ni la grâce élégiaque, ni le trouble des sens, ni la pompe du spectacle ne

peuvent remplacer l'élément humain, l'élément auquel Sophocle et Shakspeare doivent leur immortalité.

Les personnages, la fable et le dialogue du drame futur, quel qu'il soit, seront également soumis à la vérité humaine. Que le poëte demande à l'histoire ou à la société contemporaine le type de ses créations, il ne sera jamais dispensé de mettre l'élément humain au-dessus de l'élément historique ou anecdotique. Dès que la nécessité d'obéir à cette loi impérieuse sera reconnue par les novateurs, l'érudition ne sera plus qu'un moyen, utile sans doute, mais cessera d'être un but. Il ne sera pas hors de propos de connaître les chartes et le blason; mais le blason et les chartes n'équivaudront plus à des brevets de génie dramatique. L'étude de l'histoire et l'étude de la société ne seront plus superficielles, mais profondes. Le poëte qui voudra mettre en scène un roi célèbre, ou un vice qu'il aura coudoyé, abandonnera la lecture des pamphlets pour la lecture des annales authentiques, et le portrait satirique pour le portrait comique. S'il se propose la peinture de la passion, sans acception de temps ni de lieu, il évitera résolûment la partie sensuelle pour exprimer de préférence la partie intelligible, la partie idéale du sujet qu'il aura choisi; car il saura que la partie sensuelle de la passion commence précisément où finit la poésie.

Les personnages une fois modifiés dans le sens

humain, la fable et le style subiront naturellement une modification pareille. Dès que l'homme aura repris dans la poésie dramatique le rang et le rôle qui lui appartiennent légitimement, la pompe du spectacle, la variété puérile des incidents, la sonorité ou la sensualité du langage ne seront plus possibles. Et, certes, le jour où nous verrons disparaître du théâtre tous les fléaux que nous venons d'énumérer, méritera d'être salué par nos acclamations.

Que si les poëtes nous reprochaient d'affirmer des vérités inutiles, et de nous complaire dans l'équation de deux quantités connues, nous aurions une réponse toute prête. L'histoire de la peinture et de la statuaire parlerait plus haut que l'orgueil blessé. Depuis Phidias jusqu'à Jean Goujon, depuis Raphaël jusqu'à Rubens, quel est, dans les monuments glorieux de la statuaire et de la peinture, l'élément qui domine tous les autres? n'est-ce pas l'élément humain? Pourquoi les parques du Parthénon et les caryatides du Louvre sont-elles assurées d'une admiration impérissable? Pourquoi *la Transfiguration* et *la Descente de croix* sont-elles proposées à tous les amants de la peinture comme des chefs-d'œuvre dignes d'adoration? n'est-ce pas que Phidias et Jean Goujon, Raphaël et Rubens, ont toujours préféré la vérité humaine à la vérité locale et passagère? Consultez l'Académie des inscriptions, elle découvrira dans *la Transfiguration*

et dans *la Descente de croix* des fautes de costume vraiment impardonnables, des fautes que MM. Caminade et Granger ne commettraient pas. Mais Rubens et Raphaël sont immortels malgré ces fautes. Les paysages bibliques de Nicolas Poussin fourniraient la matière de nombreux mémoires à celui qui voudrait relever toutes les erreurs de ce maître illustre. Mais ces erreurs, qui toutes se rapportent à la forme des vêtements, à l'aspect des lieux, au style de l'architecture, n'entament pourtant pas la valeur de ces admirables paysages; car nous n'avons qu'une sympathie assez tiède pour la partie érudite de la peinture, pour celle qui s'apprend dans les livres et les estampes; nous réservons notre amour et notre enthousiasme pour la partie vraiment savante, pour la partie humaine, que les livres et les estampes n'enseigneront jamais.

Il est donc certain que les poëtes qui se proposent la réforme du théâtre, ou qui croient l'avoir accomplie, seront amenés, tôt ou tard, à reconnaître la vérité de nos conclusions. Quand ils verront le public accueillir avec indifférence, avec dédain, la vingtième épreuve du système qu'ils ont construit, et détourner les yeux du drame splendide aussi bien que du drame physiologique, ils comprendront la nécessité de chercher dans l'histoire et dans la société, non pas le costume et le scandale, mais bien les passions qui agitent et les

devoirs qui gouvernent l'humanité. Pour interpréter ainsi l'histoire et la société, il faut, il est vrai, quelque chose de plus que l'admiration de soi-même, il faut du génie.

1827.

— - —

XX.

LES AMITIÉS LITTÉRAIRES.

Si les poëtes de nos jours, en se plaignant de la critique, n'allaient pas au delà du reproche d'injustice et d'ignorance, la critique devrait se taire et accepter l'accusation comme inoffensive; dans tous les temps, les hommes qui produisent des œuvres d'imagination ont eu pour leurs paroles et leurs pensées une admiration persévérante et obstinée; dans tous les temps, soit à l'aurore, soit au déclin de leur gloire, ils se sont crus méconnus par leur siècle; cette plainte éternelle et vulgaire ne mérite pas d'être discutée. Car pour un Milton réduit à tenir une école, achevant un poëme immortel dans la solitude et la pauvreté, combien de rimeurs sans verve et sans génie! Mais les poëtes de nos jours vont plus loin dans leurs reproches que les poëtes d'autrefois; à les entendre, ils n'ont pour juges que leurs élèves; souvent la critique ne saurait où prendre les premiers éléments de la dis-

cussion; sans leurs leçons bienveillantes, les commentateurs seraient muets et réduits à la plus docile des adorations; aussi, dès que leur mérite est mis en question, dès que le doute ose atteindre un seul de leurs poëmes, ils crient à l'ingratitude. Ce dernier reproche est plus grave que celui d'injustice et d'ignorance, et c'est pour le réduire à sa juste valeur que j'essaye aujourd'hui de raconter comment naissent, grandissent et meurent les amitiés littéraires. Dans ce récit sommaire, fondé sur de nombreuses expériences, je m'abstiendrai de tous les traits qui pourraient avoir un caractère satirique; je resterai dans la région des idées générales, et si les épisodes de ce chapitre s'appliquent, avec une littéralité rigoureuse, à plusieurs physionomies contemporaines, ce sera la faute de la vérité, mais non pas la mienne. Je serai franc dans tout ce que je dirai, je n'inventerai rien, je n'essayerai pas de grossir ce que j'ai vu, d'exagérer les confidences que j'ai reçues; je ne chercherai pas l'effet aux dépens de la fidélité; j'accomplirai religieusement les devoirs de l'historien, mais je ne serai jamais personnel. J'espère que cette esquisse mettra le public à même d'apprécier ce que signifie l'ingratitude littéraire.

Pour n'omettre aucun des points de ce sujet difficile, je prends le poëte à son début. Il est seul, ignoré; il n'a pas encore eu le temps ou la force de se révéler; il rêve la gloire et ne sait pas s'il

l'atteindra. Il cherche dans le champ de la poésie une montagne ou une vallée qui n'ait pas été défrichée ; il parcourt toutes les voies tentées par l'imagination humaine, afin de découvrir quel chemin il doit se frayer, vers quel but il doit diriger ses efforts. Il se promène autour des traditions consacrées comme un soldat autour des murailles d'une place ennemie pour surprendre une pierre ébranlée, un pan de rempart chancelant, et arrêter dans sa pensée par où il fera brèche et pénétera dans la place. Car il aspire au titre de novateur. Plus tard, peut-être, il comprendra que la nouveauté n'est pas la garantie la plus sûre de la durée ; plus tard il mesurera la distance qui sépare l'invention de la singularité ; mais aujourd'hui le loisir et la réflexion lui manquent pour discerner la beauté, la nouveauté ; il veut appeler sur son nom l'attention publique, et le moyen le plus rapide pour atteindre ce but lui semble naturellement le meilleur moyen. Plein de confiance dans sa jeunesse, dans la séve exubérante de ses pensées, il construit à la hâte une poétique hardie qui contredit toutes les idées de la foule, mais qu'il espère défendre glorieusement en multipliant ses ouvrages comme autant de sorties contre l'ennemi. Quel que soit son courage, quel que soit son génie, qu'il ait projeté *à priori* la ruine des traditions qui l'embarrassent, ou qu'il ait été amené, par la pente insensible de sa rêverie, à désirer le renver-

sement des préceptes qui obstruent sa route, il ne réussit pas du premier coup à conquérir la sympathie ou même seulement la curiosité. Bien que la solitude enivre comme le vin, bien que le dialogue assidu de l'homme avec sa pensée exalte parfois jusqu'à la folie l'intelligence imprévoyante, cependant le poëte qui débute est forcé de se heurter contre la réalité. Il a beau dans sa fierté complaisante se bâtir un palais, et du haut de son trône imaginaire contempler ses vassaux futurs, il lui arrive souvent de se réveiller en sursaut, et de suivre d'un œil désolé ses illusions qui se dispersent comme les nuages sous le vent. Souvent il est saisi d'un désespoir profond; il doute de lui-même et de l'avenir, il se demande si le vœu qu'il a formé n'est pas un vœu insensé, s'il n'a pas tenté l'impossible, s'il ne ferait pas mieux de rentrer dans les voies battues et frayées depuis longtemps. Il est pris de compassion en voyant l'intervalle qui le sépare de la foule; il mesure d'un regard découragé le désert où il s'est enfermé, et malgré son admiration pour l'œuvre ignorée de son génie, il sent au dedans de lui-même un vague désir de popularité, un besoin de louange et d'applaudissement; il commence à comprendre qu'il lui faut un auditoire, et que si personne ne vient à son secours, il est condamné à une éternelle obscurité. Dans ces heures douloureuses de défaillance, le poëte ne songe pas à faire de l'égoïsme

une arche inviolable et sacrée; il est bien loin de croire que le monde lui appartienne, et que le doute, même bienveillant et poli, soit une impardonnable injure. Par un instinct de conservation qu'il oubliera plus tard, ou du moins qu'il ne voudra plus entendre, il descend des hauteurs solitaires de sa rêverie, et consent à discuter avec ses amis la valeur et la probabilité de ses opinions. Il dépouille l'orgueil impérieux qui l'avait emporté si loin de la réalité, se fait simple et indulgent pour les objections, accepte comme des conseils les arguments les plus vifs, les plus hostiles, se trouve dans cet échange familier de sentiments et d'idées la plus douce et la plus vraie des consolations. Peu à peu son âme se rassérène et s'apaise ; il respire plus librement, son regard s'assure et s'éclaircit; il voit plus nettement, il apprécie avec une impartialité plus mûre tous les côtés de la question poétique. Il analyse une à une toutes les difficultés qu'il avait d'abord méconnues, et découvre au fond du préjugé populaire des parcelles de bon sens et de raison qu'il n'avait pas soupçonnées. Il s'explique la résistance qu'il a rencontrée sur sa route, et à mesure qu'il juge mieux ses adversaires, il sent faiblir sa colère et grandir son espérance. Il arrive enfin à estimer la foule qu'il combat, à prévoir la durée de la guerre; il trace avec une lentenr persévérante ses lignes de circonvallation ; il se retranche dans son camp en attendant

l'ouverture de la campagne. Il n'a plus l'enivrement de la solitude ; il est tout à la fois résolu et clairvoyant, hardi et réservé, ambitieux et prudent. Mais à quoi doit-il ce progrès inattendu? A qui, si ce n'est à l'amitié? N'est-ce pas dans la discussion franche et complète de ses idées qu'il a puisé le courage de les soutenir jusqu'au bout? N'est-ce pas dans la discussion qu'il a entrevu pour la première fois la nécessité d'étudier l'armée ennemie avant de l'attaquer?

L'heure dont je parle est à coup sûr l'heure la plus heureuse de la vie du poëte. Il n'est plus seul, il est compris. A mesure qu'il accomplit sa pensée, il entend résonner à son oreille des paroles d'encouragement et de bienveillance. Dans l'émotion qu'il lit sur un visage ami, il entrevoit l'enthousiasme populaire; le présent, si modeste qu'il soit, est riche d'un avenir immense, indéfini. Amené sans effort et sans contrainte à dérouler tous les mystères de sa volonté, il arrive à se mieux comprendre lui-même. Dans l'intimité de ses épanchements qui ne connaisse ni la honte ni l'embarras, n'ayant rien à cacher, rien à taire, ne rougissant pas de livrer sa pensée inachevée, il s'aperçoit, au moment même où il parle, de la faute où il allait tomber, il se corrige en se révélant, et souvent ne veut déjà plus ce qu'il annonce vouloir. Ce perpétuel contrôle qu'il exerce sur lui-même, cet enseignement familier auquel il se livre chaque jour

à propos de son œuvre, donne à toutes ses idées une clarté singulière. Le mouvement de la conversation entraîne son intelligence au milieu de régions imprévues, et pose devant lui des problèmes sans cesse renaissants, que l'invention, réduite à l'emploi solitaire des facultés, n'aurait pu ni deviner ni résoudre. Il se fait alors en lui deux parts bien distinctes, l'une spontanée, active, impétueuse, l'autre calme, réfléchie, prévoyante. En même temps qu'il invente, il sait pourquoi il invente; il ne va plus se jeter tête baissée dans les abîmes sans fond; il mesure le danger avant de l'affronter, et s'il échoue dans une hardie tentative, du moins il n'a pas à se repentir de sa présomption ou de son ignorance; il ne reçoit que les blessures au-devant desquelles il a marché; et certes dans la douleur même, si cuisante qu'elle soit, c'est une consolation puissante de se souvenir que la douleur était prévue. Or, je crois être dans la vérité en affirmant que le poëte livré à lui-même, sans ami et sans interlocuteur, n'ayant pour s'éprouver chaque jour que sa seule conscience, ne recueillerait pas une si riche moisson de clairvoyance et de sagacité, qu'il ferait souvent fausse route, et qu'après avoir trébuché, il n'aurait pas toujours le courage de se remettre en marche. Sans l'amitié il serait peut-être aussi fort, mais il ne serait pas aussi persévérant.

De son côté, le confident du poëte s'éclaire par

les questions mêmes qu'il lui adresse. En le voyant à l'œuvre, en assistant chaque jour aux progrès de la pensée qui est née sous ses yeux, en surveillant avec une attention assidue l'épanouissement et la floraison du germe déposé dans le sol fécond de la réflexion, il acquiert fatalement une subtilité d'interrogation, une précision de curiosité qu'il n'aurait jamais pu atteindre, s'il n'avait pas eu devant lui l'expérience vivante de la poésie, le spectacle intérieur d'une intelligence aux prises avec l'inspiration. L'étude vigilante de l'œuvre qui s'accomplit sous ses yeux développe en lui une finesse de jugement, une délicatesse de perception à laquelle il ne serait jamais arrivé sans le secours de cette excitation quotidienne. Les impressions de chaque jour éveillent en lui une sensibilité qui ne se serait jamais manifestée, si elle n'eût pas été sollicitée par la présence d'une œuvre inachevée, dont chaque agrandissement est pour lui un problème d'un égal intérêt, d'une égale nouveauté. Certes la lecture attentive des monuments de la poésie antique et moderne peut révéler aux intelligences sérieuses bien des secrets de composition, et développer chez elles une rare pureté de goût. La comparaison de ces monuments entre eux, et des transformations successives à l'aide desquelles ils s'engendrent dans un ordre logique, peut fournir des données précieuses sur la perpétuité de la tradition, sur la valeur de

la nouveauté envisagée absolument ; mais toutes ces révélations de la lecture sont lentes, laborieuses, et ne réussissent pas toujours à éclairer d'un jour complet le mystère de l'enfantement poétique. Le poëte à l'œuvre, qui se débat sous le dieu et frémit sur le trépied, est par lui-même un enseignement inappréciable, une leçon vivante, et que nulle lecture ne saurait remplacer. Assister au développement progressif, à l'élargissement régulier de la pensée, voir comment les idées s'ordonnent et s'enferment concentriquement l'une dans l'autre, c'est plus qu'apprendre la stratégie, c'est assister à une bataille. Privé du secours de cette leçon vivante, le critique pourrait poser des prémisses très-vraies, et déduire de ces prémisses des conclusions irrécusables ; mais il ne porterait pas la lumière de la dialectique dans toutes les parties de la discussion, ou plutôt il ne poserait pas tous les problèmes particuliers compris dans un problème général, parce qu'il ne lui serait pas donné d'entrevoir tous ces problèmes par la seule force de l'induction.

Il est donc vrai que le poëte et le critique, en vivant dans une intime familiarité, s'instruisent mutuellement et agrandissent chaque jour le champ de leur pensée. Il est donc vrai que l'inspiration, surveillée par la réflexion, et la réflexion, fécondée par le spectacle permanent de l'inspiration, se doivent une mutuelle reconnaissance. Dans cet in-

volontaire initiation, chacun donne et reçoit dans la même mesure ; celui qui se montre et celui qui regarde, celui qui interroge et celui qui répond, s'enrichissent dans une proportion égale, et n'ont rien à regretter dans leur générosité. Chacun des deux étant pour l'autre l'occasion et la cause d'un enseignement, n'a qu'à se féliciter de ce perpétuel échange de pensées. Il serait impossible de déterminer lequel des deux joue le premier rôle, lequel des deux est l'obligé. Car cette initiation a cela de singulier, que les deux interlocuteurs sont à la fois prêtres et néophytes ; le poëte et le critique ont toujours une question à offrir en échange de la question qu'ils viennent de résoudre. Ces deux intelligences, qui s'épient et se guettent, non par ruse, mais par bienveillance, non pour se tromper, mais pour s'éclairer mutuellement, ont droit au même respect, à la même soumission. Le poëte qui crée et qui souvent limite sa pensée à l'horizon de son œuvre, ne peut traiter avec dédain l'esprit auquel il confie tous ses projets, et qui, n'ayant enchaîné son activité à aucune idée déterminée, traverse librement le domaine entier de l'imagination humaine. Mais la liberté vagabonde de la réflexion désintéressée doit contempler avec une sollicitude fraternelle l'intelligence du poëte penchée sur son œuvre comme l'aigle sur sa proie, et suivre avec dévouement, avec émotion, cette volonté qui s'accomplit.

Cette estimation de la poésie et de la critique pourra sembler singulière aux esprits enthousiastes qui n'admettent pas volontiers la parité de l'inspiration et de la réflexion. Toutefois, ce serait se méprendre singulièrement sur le sens de nos paroles que de nous accuser de prédilection pour la réflexion inactive. Nous savons, aussi bien que personne, la distance qui sépare le génie de la science; mais dans la question que nous traitons, il ne s'agit pas de la valeur absolue de ces deux formes de la pensée, il s'agit des services que chacune des deux rend à l'autre; or, à cet égard, le poëte et le critique sont sur un pied d'égalité parfaite.

Convaincus de cette vérité, le poëte et le critique vivent ensemble dans une heureuse harmonie. Leur amitié repose sur un mutuel respect, c'est-à-dire sur la mutuelle intelligence des services qu'ils ont reçus et rendus. Alors il n'est pas rare de voir le critique s'interposer entre le poëte et la foule, et, profitant de l'intimité dans laquelle il a vécu et continue de vivre avec lui, expliquer aux esprits indifférents ou blasés, hostiles ou ironiques, la pensée qui a présidé à la conception et à l'exécution d'une œuvre poétique. Dans ces occasions, qui se représentent fréquemment, le critique ne demande au poëte aucune reconnaissance. Il trouve en lui-même ou dans le spectacle des conversions qu'il a produites sa récompense la plus douce. S'il est

éloquent, s'il possède l'art de persuader ou de convaincre, s'il sait remuer les passions ou entourer d'une lumineuse évidence le théorème auquel il se dévoue, il s'applaudit de sa puissance et ne songe pas à réclamer un salaire pour les sympathies qu'il enchaîne, pour les colères qu'il apaise, pour les dédains qu'il ramène à la docilité. Si le poëte, dans un mouvement de gratitude, comble d'éloges son ami et son interprète, si dans un élan d'enthousiasme il lui promet les plus hautes destinées, le critique, sans révoquer en doute la sincérité des paroles qu'il entend, ne se laisse pourtant pas aveugler. Il sait très-bien ce qu'il vaut et ce qu'il peut; il a mesuré ses forces et son courage, et s'abstient avec une égale persévérance de la fausse modestie et de la fierté emphatique. Il accueille la louange et le remercîment comme une effusion spontanée, mais ne permet pas à l'émotion du poëte de troubler la sérénité de sa pensée. Il assiste à la gloire de son ami avec un entier désintéressement. Un jour peut-être il changera de rôle et tentera pour son compte de gravir les cimes laborieuses de la renommée; aujourd'hui sa tâche est plus humble, mais réclame cependant l'emploi de toutes ses forces. C'est à lui qu'il appartient d'aller au-devant des doutes qui ne sont pas encore nés, d'épier sur les lèvres immobiles le sourire incrédule qui n'a pas encore plissé la bouche, et de réfuter les doutes et les sourires

avant qu'ils soient devenus contagieux. Cette tâche assurément n'a rien d'éclatant ni de glorieux, mais suffit à contenter une âme généreuse et dévouée.

Interpréter chaque jour devant la foule inattentive et distraite l'œuvre dont il a suivi l'entier épanouissement, est pour le critique sérieux un rôle presque aussi actif que celui du poëte. Les applaudissements, s'ils lui arrivent, ne lui appartiendront jamais sans partage. S'il a révélé dans un drame ou dans un roman, dans un recueil d'odes ou d'élégies, des beautés mystérieuses qu'une rapide lecture n'aurait pas découvertes, si par d'habiles transformations il a simplifié, sans l'altérer, la pensée du poëte, c'est au poëte que reviendra la meilleure partie des applaudissements. Mais le poëte et le critique sont unis entre eux par une amitié trop étroite pour que la jalousie puisse les diviser ; car le critique, sans être pour le poëte ce que le gui est pour le chêne, n'a cependant pas, à cette heure de dévouement et d'abnégation, une personnalité assez nette, assez tranchée, pour vivre par lui-même d'une vie indépendante et complète. Résolu à aider de toutes ses forces l'avénement du poëte dont il a entendu les premiers bégayements, décidé à construire de ses mains le trône sur lequel il veut asseoir son ami, il met toute sa joie dans la joie qu'il contemple, il est heureux du bonheur qu'il a fait, et n'entrevoit pas, dans un avenir prochain, le bonheur égoïste et solitaire.

La condition intellectuelle que j'essaye de peindre, en la réduisant à ses éléments les plus généraux, prépare au poëte et au critique des triomphes multipliés. Appuyés l'un sur l'autre, ils marchent d'un pas assuré à la conquête des esprits rebelles. Dégagé du souci de la discussion, le poëte se renferme tout entier dans sa création; lorsqu'il se mêle au monde, c'est pour recueillir les louanges amassées par l'intervention bienveillante de son interprète. De son côté, le critique, ramené sans cesse par le spectacle de la poésie active aux formules les plus précises de la discussion, ne court pas le danger de s'égarer dans les espaces imaginaires, et de poser des problèmes ou insolubles ou inutiles. Il ne sépare pas la théorie de l'application, et sans abdiquer son individualité, sans renoncer à son libre arbitre, il côtoie cependant le navire qu'il a vu sur le chantier et dont il épie le sillage. Livré à lui-même, il ne pourrait se défendre du besoin de construire, pour son seul plaisir, des formules absolues, impérieuses, qui ne violeraient pas la vérité, mais ne pourraient recevoir aucune application immédiate; il dépenserait son énergie dans un combat sans victoire.

Quand le poëte emporté loin de sa retraite studieuse se rappelle les heures paisibles que je raconte, il n'a plus l'intelligence assez sereine, assez désintéressée, pour restituer à chaque chose le caractère qui lui appartient. Il ne consent pas à

reconnaître l'égalité fraternelle dans laquelle il vivait avec son interprète. Étourdi par les rêves orgueilleux de sa vie nouvelle, il proteste contre le passé, et récuse le témoignage de sa mémoire. Il baptise de noms étranges et hautains l'intime familiarité à laquelle il a dû ses plus douces journées. Dans celui qui le soutenait et qui marchait près de lui, il ne veut plus voir qu'une plante parasite, incapable de pousser par elle-même des branches vigoureuses et feuillues ; il s'attribue, dans les jours qui ne sont plus, une force et un courage qu'il n'avait pas ; de son ami, il fait un disciple obéissant ; il oublie les clameurs envieuses, les railleries insultantes que seul il eût écoutées en frémissant, et auxquelles il n'eût peut-être pas résisté si personne n'eût été près de lui pour relever son courage ; il oublie les conseils qu'il a reçus, les conversations pleines de franchise et d'entraînement où il a puisé plus d'une leçon imprévue. Mais, quoi qu'il fasse ou qu'il dise, il ne peut réduire sa mémoire au silence, il ne peut rayer les jours inscrits au livre de ses souvenirs, les jours où il se confiait sans réserve et sans fausse honte à la discrétion d'un ami, où il ne craignait pas d'avouer tour à tour ses rêves ambitieux, ses soudaines défaillances. Le passé dont il se détourne parle plus haut que son orgueil, et sait bien le contraindre au regret et au repentir.

Oui, le poëte et le critique, lorsqu'ils fondent chacun leur puissance, vivent dans une égalité fra-

ternelle; et cette égalité fait leur force. Le créateur et l'interprète, en s'avouant mutuellement leurs doutes et leurs tâtonnements, arrivent par une voie plus directe au but qu'ils se proposent, à la gloire et à la clairvoyance. C'est pour avoir méconnu cette vérité incontestable que les poëtes d'aujourd'hui ont proféré contre leurs juges des reproches si amers et si injustes; c'est pour avoir nié comme imaginaire cette fraternité intellectuelle, qu'ils ont prononcé le mot si singulier d'ingratitude. En rétablissant dans leur vrai jour tous les épisodes de la vie littéraire, nous démolissons pièce à pièce l'échafaudage de l'accusation, et la défense se simplifie en se réduisant au rôle unique d'historien.

Nous voici arrivés à l'époque décisive de la vie du poëte. La lutte est achevée, ou du moins, si elle continue, elle changera de caractère; la gloire va prendre la place de la douleur. Préparé à son avénement par des combats multipliés, quand il sent la gloire venir à lui, il l'accueille avec une émotion sérieuse. Il comprend que la dignité nouvelle dont il est revêtu lui impose des devoirs nouveaux. Tant qu'il a vécu dans l'obscurité, bien que toutes ses veilles fussent dévouées à l'avenir, bien que chacune des ciselures patientes de sa pensée fût destinée à diviser la lumière en rayons glorieux, cependant la nuit indulgente où ses travaux s'enfouissaient lui laissait la faculté de revenir sur sa première volonté,

d'émonder les parties inutiles, d'agrandir, de corriger la première forme de sa pensée; s'il se trompait, le loisir ne lui manquait pas pour réparer sa faute; il n'avait pas à craindre qu'une voix impor tune gourmandât sa maladresse ou son ignorance. Il régnait paisiblement dans son petit domaine et ne redoutait ni la curiosité ni l'insolence des passants. Si la semence qu'il avait jetée dans le sillon ne rencontrait pas dans le sol assez de sucs nourriciers, le blé, au lieu de mûrir et d'étendre sur la plaine un tapis doré, s'arrêtait dans sa croissance et ne donnait au moissonneur qu'une paille sans épis, il pouvait se consoler dans l'espérance d'une année meilleure sans avoir à subir les railleries jalouses. Aujourd'hui la gloire, en le touchant du doigt, a fait de lui un autre homme. L'attention publique va se concentrer sur chacune de ses œuvres. Chacune de ses paroles, une fois prononcée, sera pour lui une occasion de louange ou de blâme. Désormais il ne s'appartient plus. Sa volonté une fois réalisée, prudente ou étourdie, aveugle ou clairvoyante, est acquise à la multitude et soumise irrévocablement au jugement le plus sévère. Aussi, dès ce moment, le poëte devient de plus en plus grave, de plus en plus réfléchi. Il renonce aux aventures et ne se décide pas au départ avant d'avoir reconnu la route où il va marcher. Il s'interdit le caprice comme une faute irréparable; il se consulte longtemps avant d'agir, parce qu'il sait

qu'en agissant il livre sa conduite à l'inexorable contrôle de la foule. Il surveille la destinée de son nom avec une anxiété, une sollicitude que rien ne peut ralentir; il n'ignore pas que l'admiration est inconstante et rétive et pour l'enchaîner il abrége son sommeil et entame sa liberté.

Mais la gloire, d abord si sérieuse et si difficile à porter, se métamorphose et devient plus indulgente. Quand elle succédait à la lutte, elle exigeait du poëte une résignation pleine d'angoisses. En se familiarisant avec lui, en apprenant à le connaître, elle perd chaque jour quelques-unes de ses défiances, elle sourit et se déride; enfin, elle change de nom et s'appelle la popularité. Dès qu'elle a reçu ce nouveau baptême, elle se montre pleine de prévenance et d'obséquiosité. Elle fait du poëte son enfant gâté. Tout ce qu'il dit est bien dit. Chacune de ses paroles est une révélation; chacun de ses projets est une preuve de sagesse; chacun de ses caprices, si étourdi qu'il soit, est estimé à l'égal d'une volonté prévoyante. Il peut tout se permettre sans danger. S'il parle des choses qu'il ignore, s'il confond les hommes et les temps, s'il traite l'histoire comme un pays conquis, pas une voix ne s'élèvera pour l'accuser d'outrecuidance; pas une voix n'osera le tancer comme un écolier paresseux et le renvoyer à l'étude. Il poursuivra sa route indolente au milieu des applaudissements; il lira dans tous les yeux l'unanime admiration que ses œuvres

inspirent; et à mesure que le bruit grandira autour de lui, à mesure que les louanges retentiront à ses oreilles, il oubliera sa première gloire, sa gloire sérieuse et inquiète; il croira que ce qui est a toujours été. Certes, il faudrait une nature singulièrement forte pour résister à la popularité. A moins d'être habituée dès longtemps à compter chaque jour avec elle-même, à moins de préférer en toute occasion l'approbation silencieuse de sa conscience aux battements de mains, l'âme s'amollit et s'énerve; elle s'endort au bruit des applaudissements, comme un enfant au bruit des chansons de sa nourrice. La poésie n'est plus pour elle qu'un jeu ou un métier. A quoi bon dépenser les nuits dans la méditation? à quoi bon feuilleter les livres poudreux pour retrouver le sens des siècles évanouis, puisque l'admiration est acquise d'avance à toutes les paroles qui s'échapperont de la bouche du poëte? Pourquoi risquerait-il dans des veilles imprudentes la fraîcheur de ses joues et l'éclat de ses yeux, puisque la science n'ajouterait pas une feuille au laurier de sa couronne, puisque chacune de ses fantaisies est acceptée sans contrôle? Il ne peut faillir, il est inspiré; il devine ce qu'il ne sait pas, ou plutôt il n'y a pour lui ni science ni étude. Il lui suffit de porter sa pensée sur un sujet quel qu'il soit pour l'éclairer d'une subite lumière, pour en pénétrer toute la profondeur.

L'indolence n'est pas le seul danger de la popu-

larité. La demeure du poëte est bientôt trop étroite pour contenir ses admirateurs. Quand il luttait contre l'indifférence, et plus tard quand il commençait l'épreuve de la gloire, un petit nombre d'amis lui suffisait; il était heureux de réunir autour de lui quelques intelligences associées à ses projets par une sympathie sérieuse. Ses vœux n'allaient pas au-delà de cette petite famille; et s'il lui arrivait de rêver la multitude, ce n'était pas pour se placer au milieu d'elle, mais seulement pour la dominer un jour. Aujourd'hui, cette famille est pour lui comme si elle n'était pas. Les amis qui se glorifiaient autrefois de ses confidences sont perdus dans la foule des courtisans. Bientôt le poëte est tellement blasé qu'il ne distingue plus la saveur des louanges qui lui arrivent. Toutes les lèvres qui approuvent, toutes les mains qui applaudissent ont pour lui une valeur égale, une égale autorité. Que dis-je? Un panégyriste inconnu vaut mieux pour lui qu'un ami silencieux. Le poëte une fois entouré de la multitude compte les suffrages au lieu de les peser; son orgueil glouton ne peut se rassasier de louanges; il lui faut chaque matin à son réveil un troupeau d'auditeurs ébahis préparés à recueillir toutes ses paroles comme autant d'oracles; qui le complimentent sur son œuvre de la veille et même sur son œuvre du lendemain; qui, sur le seul titre d'un livre encore à faire, le haranguent et le félicitent comme s'il avait conquis un

royaume. La foule, en chatouillant à toute heure l'orgueil du poëte, le déprave et l'étourdit, si bien qu'il ne peut plus se recueillir en lui-même et s'interroger sincèrement sur la portée de ses projets. Au milieu du bourdonnement des louanges, il n'a plus qu'un seul sentiment, celui de sa grandeur; il devient incapable de réflexion et de prévoyance. Avant même de se mettre à l'œuvre, son premier mouvement est de s'admirer; avant même d'avoir noué la fable de son poëme, avant d'avoir posé ses personnages, il se complimente et se sait bon gré de ce qu'il va faire.

Au milieu de cette cohue, que deviennent ses amis? Leur voix se fait-elle entendre parmi ces voix confuses? Ils prennent le seul parti sage : ils se taisent et regardent.

Peu à peu le poëte s'habitue aux flatteries de la foule ; il règne sans contrôle, et ne reconnaît plus d'autre loi que son seul caprice. Il renonce à l'analyse et à la discussion qui, autrefois, remplissaient les heures les plus sereines de sa journée ; il ne sait plus, comme à ses débuts, se reposer de l'inspiration dans les épanchements d'une amitié franche et hardie. Ce qu'il veut et ce qu'il aime, c'est une multitude obéissante et empressée, qui ne réponde jamais que par un sourire d'admiration. Les objections les plus timides seraient pour lui maintenant plus qu'une contrariété, presque qu'une injure. Le doute qui se hasarderait jusqu'à l'interrogation se-

rait à ses yeux une faute impardonnable. Sur le trône absolu où il est assis, il n'écoute, n'entend que lui-même, et s'il lui arrive de jeter les yeux sur les visages muets dont il est entouré, ce n'est que pour y voir le reflet de sa pensée, pour s'admirer dans tous ces regards où se peint l'extase. Vainement l'amitié courageuse essaierait de le rappeler à la clairvoyance, et de recommencer les conversations oubliées ; vainement elle tenterait de ramener le poëte à la tolérance, à l'impartialité de ses premières années ; il est trop tard maintenant. Dans la voie où il est entré, l'amitié ne serait pas inutile ; mais comment venir jusqu'à lui ? Comment franchir les rangs pressés d'admirateurs qui se partagent la parole du maître comme la manne céleste ? L'amitié, en présence d'un pareil spectacle, n'a qu'un rôle à jouer, rôle triste, je l'avoue, et bien capable de décourager les âmes les plus généreuses ; c'est d'attendre que la foule, en se renouvelant, lui ouvre un passage jusqu'au poëte égaré. Quelquefois l'occasion se présente, et l'amitié la saisit avec empressement, mais cette tentative est bien rarement heureuse ; le poëte reconnaît à peine l'interlocuteur qui l'aborde ; il l'écoute d'un air distrait, confus ou impatient, et lui donne à comprendre que l'heure de la franchise ne doit plus revenir. Si l'interlocuteur persévère, il n'obtient plus même l'honneur d'une réponse évasive.

Les courtisans, si humbles qu'ils soient près du

roi qu'ils adorent, ne renoncent pourtant pas aux joies de l'orgueil; ils consentent bien à proclamer le génie du maître, mais ils se consolent en se proclamant à leur tour plus clairvoyants et plus sages que la foule dévouée aux royautés voisines. Ils croiraient n'avoir accompli que la moitié de leur tâche, s'ils ne persuadaient pas au poëte qu'il est supérieur à tous les hommes de son temps. A cette condition seulement, ils se pardonnent l'abdication de leur libre arbitre. Le poëte, aux yeux de ses courtisans, n'a de rivaux à craindre ni dans le passé, ni dans le présent. La splendeur souveraine de sa pensée ne permet pas au regard d'apercevoir dans l'espace entier d'autre lumière que la sienne. S'il a écrit des odes, il laisse bien loin derrière lui Pindare et David; il concilie, par un privilège inattendu, la pureté grecque et la hardiesse hébraïque. S'il a dit un jour : Je veux régénérer le théâtre, et, si, pour le prouver, il a encadré quelques-uns de ses caprices dans une série de noms historiques, ses courtisans lui répètent chaque matin qu'il réunit en lui-même Shakspeare, Calderon et Schiller, qu'il a touché les cîmes les plus élevées de la passion, de la fantaisie et de la philosophie. S'il a consenti à tenter le roman par bienveillance pour les esprits du second ordre, s'il a résolu d'offrir sa pensée à la multitude sous le modeste vêtement de la prose, tous les génies de l'Europe moderne qui ont mis dans le roman l'histoire des nations ou l'histoire du

cœur, ne sont que les précurseurs du poëte-roi. C'est pour avoir annoncé sa venue qu'ils méritent d'être nommés dans les annales de l'ntelligence humaine. Et qu'on ne dise pas que j'exagère à plaisir, que j'accumule sur la tête d'un seul homme toutes les folies qui se peuvent inventer. Dans tout ce que je raconte, l'imagination ne joue pas le plus petit rôle ; je me souviens et j'écris sous la dictée de ma mémoire. Ceux qui doutent de la vérité de mes paroles, de la fidélité de mon récit, n'ont jamais étudié les développements de l'orgueil poétique. Ils ne connaissent guère cette maladie de l'âme humaine que par quelques vers du lyrique latin ; s'ils avaient eu l'occasion de voir par eux-mêmes ce que j'ai vu, d'entendre ce que j'ai entendu, ils seraient les premiers à proclamer mon récit incomplet.

Placé dans un nuage d'encens, que voulez-vous que devienne le poëte ? Il a connu la gloire et la popularité, il ne lui reste plus à subir que l'apothéose, il devient dieu. La société lui appartient tout entière ; législation, gouvernement, magistrature, tout relève de son génie. Se mêler au mouvement réel des affaires serait profaner la majesté divine de sa pensée ; mais il se tient prêt à distribuer ses conseils. Réfugié dans son oisiveté clairvoyante comme au fond d'un sanctuaire, il attend que les hommes à qui est dévolu le soin de renouveler et d'appliquer les lois ouvrent enfin les yeux sur leur néant et leur impuissance, et viennent

s'éclairer de son regard; il attend que le pays, convaincu sans retour de l'insuffisance des institutions qu'il s'est données, accoure auprès de lui pour lui demander un nouveau décalogue. Si le pays se résigne à comprendre qu'il est dans une fausse voie, qu'il a besoin d'un sauveur, le poëte transfiguré se résignera courageusement à l'accomplissement de sa mission. Il est bien loin à cette heure des paisibles travaux de l'imagination; l'art de nouer et de dénouer une fable poétique n'est plus qu'un point à peine perceptible dans le champ immense de son ambition. Émouvoir et charmer, réveiller au fond des cœurs les passions endormies, amener sur les paupières brûlantes des flots de larmes, n'est plus pour lui qu'une gloire secondaire. Il ne consent pas à prendre dans le gouvernement de la société un rôle déterminé par la nature de ses travaux; il ne reconnaît pas en lui-même le limon commun de l'humanité; c'est pourquoi le seul rôle qui lui semble digne de lui, le seul qu'il puisse accepter sans déroger, n'est autre que la souveraineté absolue. Ne lui parlez pas de la gloire qui a couronné ses premiers poëmes; ne lui parlez pas du plaisir de régner par la seule puissance de l'imagination; du haut des régions divines qu'il habite, il ne vous entendrait pas. Il a pris au sérieux son apothéose; il possède désormais l'omniscience intuitive, et s'il n'est pas encore parvenu à ébranler l'Olympe en fronçant le

sourcil, du moins il lui suffit de vouloir pour éclairer, en se jouant, les questions les plus obscures; et même à parler nettement, il n'y a pas pour lui de véritable question. Il sait et comprend toute chose. Il voit la vérité face à face, pure, entière et splendide. Si la société refuse de le consulter sur ses prochaines destinées, elle tombera dans le désordre et la confusion; mais il est généreux et magnanime, et à l'heure du péril sa voix ne refusera pas de se faire entendre.

L'amitié, inquiète devant la gloire, muette devant la popularité, n'a plus même la ressource du silence devant l'apothéose. Elle se retire à pas lents, avec la crainte de ne jamais revenir sur ses pas. Quand elle avait une lutte à soutenir, quand elle pouvait espérer de ramener le poëte à la sagesse, à la modération, son devoir était de demeurer fidèlement près de lui; quoique le terrain de la défense se rétrécît chaque jour, cependant il ne lui était pas permis de déserter. Mais aujourd'hui, demeurer plus longtemps, serait inutile et insensé. Entre un dieu et un homme, il n'y a de possible que la prière et la clémence; or, ni la clémence ni la prière n'appartiennent à l'amitié. Dès que l'égalité fraternelle a cessé, dès que les deux intelligences, unies autrefois par une intimité de tous les instants, n'ont plus les mêmes droits et les mêmes devoirs, l'amitié n'est plus qu'une parole vide, qu'un nom sonore et menteur. Le critique,

en abandonnant le poëte, accomplit un acte de bon sens et de dignité. Il n'a rien à se reprocher, puisque son rôle est terminé. S'il consentait à garder le titre d'ami, lorsqu'il ne peut plus exprimer franchement son avis, il se rendrait coupable de lâcheté ; il perdrait sa propre estime et n'obtiendrait pour prix de sa complaisance, qu'un sourire dédaigneux ; il revêtirait la livrée d'un valet, et n'aurait pas même la reconnaissance du maître qu'il se serait donné. Car l'obéissance ne suffit pas au poëte transfiguré ; il lui faut l'adoration ; tout autre sentiment est pour lui sans valeur, et ne mérite pas un regard. L'amitié agit donc sagement en laissant le poëte au milieu de la foule qui a bâti son temple ; en quittant cette multitude agenouillée, elle n'a rien à regretter ; loin de là, elle doit se féliciter de ne s'être pas avilie dans la pratique d'un culte impie ; elle doit se glorifier d'avoir conservé la sérénité de sa pensée parmi les idolâtres. En consultant sa mémoire, en interrogeant chacune des journées qui ne sont plus et qui ne peuvent renaître, elle voit que son énergie et son dévouement ne pouvaient aller au-delà, qu'elle a été fidèle selon la mesure de ses facultés, et que l'heure de la retraite a vraiment sonné pour elle. Elle peut jeter sur le passé un regard désolé ; pour se mêler à la cohue des dévots, il faudrait qu'elle eût perdu toute pudeur.

Le poëte, livré à lui-même, consentira-t-il à

voir dans l'ami qu'il a perdu un homme pareil à tous les autres? S'il le rencontre parmi ses juges, se résignera-t-il à l'écouter sans colère? Ne craindra-t-il pas à chaque instant que ce confident dont il voulait faire un disciple ne livre le mot d'ordre, et ne révèle les secrets de la royauté qu'il a refusé de servir? Dans chacune des réflexions présentées par le critique initié, n'apercevra-t-il pas le germe d'une trahison? Ne sera-t-il pas forcé de reconnaître dans les paroles qu'il entendra les pensées qu'autrefois il exprimait lui-même? Cette perpétuelle comparaison du présent et du passé n'éveillera-t-elle chez lui aucun dépit, aucune impatience? Ne l'espérez pas. Quel que soit le désintéressement du critique, quels que soient les ménagements avec lesquels il exprime son avis, le poëte se tiendra pour offensé; il cherchera dans les paroles les plus paisibles une intention injurieuse. Il fera de chaque mot une énigme perfide, et se mettra en frais de sagacité pour découvrir sous une syllabe innocente une goutte de poison mortel. Il n'aura pas de repos qu'il n'ait persuadé à la foule obéissante sur laquelle il règne souverainement, qu'il est calomnié, qu'il est puni cruellement de sa confiance. L'éloge même dans la bouche du critique initié, s'il ne s'élève pas jusqu'à l'enthousiasme, jusqu'au délire, s'il se permet seulement quelques réserves, l'éloge est une trahison. « J'aimerais mieux, dit le poëte irrité, j'aimerais mieux cent fois être attaqué fran-

chement, et savoir à quoi m'en tenir. Ces louanges prudentes sont plus dangereuses qu'une hostilité déclarée. Il y a dans ces restrictions plus de perfidie et de méchanceté que dans le blâme le plus sévère. En me louant avec cette mesure, il se donne un air de supériorité vraiment insultant; il me fait la leçon comme à un véritable écolier. Voilà pourtant ce que j'ai gagné en lui accordant mon amitié. J'aurais dû le fuir comme une vipère. »

Si cette haine insensée s'adresse malheureusement à une nature irritable, elle peut exciter une haine pareille. Mais si le critique se souvient de son ancienne amitié, s'il tient compte au poëte de l'aveuglement de la gloire, de l'orgueil de la popularité, du délire de l'apothéose, la haine du poëte demeure impuissante, le dieu révolté ne rencontre dans son juge que le calme et la sérénité. Le critique, sans s'émouvoir des paroles furieuses qui lui sont rapportées chaque jour, sans se croire offensé par le dédain superbe qui retentit jusqu'à lui, continue publiquement l'analyse des œuvres qu'il appréciait autrefois dans l'intimité du poëte; il poursuit sa tâche laborieuse, et ne s'inquiète pas de l'injuste colère que ses paroles éveilleront. Il ne renie pas les enseignements du passé; il reconnaît avec une entière franchise combien il a recueilli de vérités inattendues dans les épanchements d'une amitié familière, mais, en écoutant le témoignage de sa mémoire, il n'abdique

pas sa personnalité. Il ne voit pas ce qu'il gagnerait dans ce renoncement. C'est pourquoi il persévère dans le chemin qu'il a choisi. Quoi qu'il arrive, que la haine du poëte s'apaise ou s'excite à la vengeance, peu lui importe; il ne changera pas de rôle. Tôt ou tard l'évidence triomphera; le poëte lui-même sera forcé d'avouer qu'il s'est trompé, qu'il a été jugé sur pièces, sans jalousie et sans partialité. Un jour viendra où la foule, en adoptant l'opinion du juge, imposera silence à la colère. Le poëte comprendra que la théorie, en cheminant solitairement, peut souvent s'écarter de la ligne suivie par la poésie, sans se rendre coupable d'ignorance ou d'injustice; il comprendra que l'équité, réduite à ses véritables éléments, n'implique pas nécessairement une approbation sans réserve. Ce jour-là le poëte et le critique seront réconciliés; mais ce bonheur est bien rare dans les amitiés littéraires.

1836.

XXI.

DE LA CRITIQUE FRANÇAISE.

Jamais plaideurs n'ont maudit leurs juges comme les poëtes d'aujourd'hui maudissent leurs critiques. Recueillez les voix parmi les inventeurs, et vous n'aurez qu'un avis unanime : tous les critiques sont envieux et impuissants. S'ils font métier de blâmer, c'est qu'ils sont inhabiles à produire. Le reproche est vert et pourrait bien chagriner quelques vanités ; mais pour qu'il fût sans réplique, il faudrait prouver d'abord que tous les livres d'aujourd'hui sont des chefs-d'œuvre. Autrement il sera toujours loisible aux hommes de bon sens de s'applaudir dans leur stérilité ; pour ma part, je l'avoue, je ne rencontre jamais un ami sans le féliciter d'un mauvais livre qu'il n'a pas fait.

Pourquoi cette colère obstinée ? pourquoi ces prétentions à l'inviolabilité royale ? pourquoi ces hautains défis et ces cantiques assidus sur la divinité du génie ? C'est que la franchise est bien rare.

La vérité n'a jamais eu tant de voix pour se faire entendre, et jamais le mensonge n'a parlé plus haut. Si le génie qui sommeille au milieu des flatteries empressées était plus souvent rudoyé par l'évidence et la bonne foi, assurez-vous qu'il s'humaniserait bien vite, et ne traiterait pas avec un dédain si superbe la discussion qui veut bien l'atteindre.

Mais où est aujourd'hui la critique franche et loyale ? comptez sur vos doigts ceux qui s'enrouent à crier ce qu'ils pensent ; comptez-les, et dites-nous si jamais la parole a été plus scandaleusement prostituée ?

Il y a une critique aujourd'hui fort à la mode, c'est la critique marchande. Son affaire n'est pas d'étudier longtemps pour avoir un avis, d'user ses nuits dans la réflexion pour discerner le vrai sens d'un livre, et de chercher ensuite, pour sa pensée, la forme la plus nette et la plus pure. Elle a pitié de pareils enfantillages ; ce qu'elle veut, ce n'est pas un avis juste, c'est un avis à vendre ; elle tient boutique sur la place publique ; de la boue pour ceux qui la méprisent, de l'encens pour ceux qui la paient. Les badauds n'en savent rien, et sont bien aises d'avoir une opinion toute faite.

La critique marchande s'éveille de bonne heure. Son temps est mesuré précieusement, chacune de ses minutes a son tarif. Elle court en toute hâte chez le grand homme du jour, assiste à son lever,

et ne perd pas un mot de ses confidences. S'il a reçu la veille une injure cuisante, s'il a été frappé au défaut de la cuirasse, si son orgueil, encore saignant, s'exhale en plaintes irritées, elle lui promet de le venger. Elle ignore d'où est parti le coup, mais elle saura bien le découvrir; elle s'apitoie sur le génie méconnu et n'a pas assez de mépris pour flétrir l'ingratitude du siècle. « Après tout ce que vous avez fait, vous traiter ainsi ! vous qui avez renouvelé la langue, vous qui avez retrempé l'idiome appauvri de la France, vous qui avez retrouvé l'agilité de la césure et la religion de la rime, vous qui avez sillonné dans tous les sens le champ de la pensée, vous insulter à ce point ! oser vous mettre en parallèle avec les rimeurs de l'empire ! oser vanter Voltaire et le défendre contre vous ! quelle ignorance, quelle injustice ! Voyez pourtant comme l'impunité les enhardit ! je voulais répondre, et vous m'avez retenu. Voilà ce que vous avez gagné par votre indulgence. Je prends en main votre cause; laissez-moi faire : je saurai leur parler. »

Et en effet, la critique marchande ne manque pas à sa promesse; elle a pour son patron un enthousiasme inépuisable; elle fouille généreusement au fond de son vocabulaire et choisit avec une attention délicate toutes les formules de l'admiration. Elle raconte avec une prolixité complaisante la généalogie de l'accusé; elle énumère avec faste les services qu'il a rendus à la patrie. Au be-

soin, elle pleure des larmes abondantes; et, après avoir dépensé toutes les ressources de son éloquence, elle termine comme le guerrier romain, en proposant à la foule de monter au Capitole et de rendre grâce aux dieux.

Le lendemain, elle retourne chez celui qu'elle a vengé ; elle reçoit ses félicitations et s'excuse de les avoir si mal méritées. « J'aurais voulu mieux faire, mais j'avais un cadre trop étroit pour me déployer à l'aise. Patience, un jour viendra où je pourrai parler du haut d'une tribune plus élevé; mais pour cela, j'ai besoin de vous. »

Le poëte n'est pas ingrat; il recommande avec emphase celui dont la voix l'a défendu. Protégé par son client, l'avocat double bientôt le prix de sa parole. Une fois sur le chemin de la fortune, il ne s'arrêtera plus. S'il persévérait dans son admiration, ce serait de sa part une misérable duperie. Il jouera double jeu et mènera de front l'accusation et la plaidoirie.

Il a sculpté le marbre, il a élevé la statue; se résigner à la contemplation silencieuse de son œuvre, serait digne tout au plus d'un homme de bien; il ne succombera pas à la tentation. Ce qu'il a fait, il le défera. En démolissant pierre à pierre le palais où il avait inscrit le nom de son héros, il gagnera, soyez-en sûr, de nouveaux protecteurs, et plus puissants que le premier. Il prêtera l'oreille aux jalousies qui bourdonnent; il s'enrôlera parmi les

ennemis de son client, et pour grossir sa fortune, n'hésitera pas à renverser du pied son idole d'hier.

Ceci est une face de la critique contemporaine, une face avilie, mais que j'ai vue. Longtemps j'ai douté; j'ai traité de vision le récit de ces misères. Je comprenais la prostitution des courtisanes, et je refusais de croire à la prostitution de la parole ; mais l'évidence a dessillé mes yeux. Oui, la parole est aujourd'hui une denrée comme la jeunesse et la beauté des femmes qui n'ont pas de pain. Or ce que j'ai vu, les poëtes aussi le voient chaque jour; et vous ne voulez pas qu'ils méprisent de tels juges!

Une autre plaie de la critique, une plaie qui n'a rien de honteux, mais qui n'est pas sans gravité, c'est l'indifférence. Une fois façonné à la discussion par des études choisies, l'indifférent pose et résout au hasard toutes les questions qui se présentent; il ne s'inquiète pas de la portée de ses paroles, pourvu qu'elles soient élégantes. Paisible au milieu de son savoir, il compare le présent au passé sans rien décider. Il ne voit dans la gymnastique littéraire qu'une distraction pour son oisiveté ; il se promène parmi les grands noms de tous les temps, et envisage sans s'émouvoir ou s'attrister les gloires qui naissent et les gloires qui s'en vont. Il se donne le spectacle de l'invention, mais il ne s'aventure pas jusqu'à sympathiser avec l'inventeur : il craindrait de troubler la sérénité de ses pensées. Que toute la poésie se renouvelle et se métamorphose autour de

lui ; que toute la liturgie aristotélique soit abolie d'un trait de plume ; que l'Espagne ou l'Angleterre servent d'autel à de nouvelles dévotions ; que des schismes sans nombre déchirent le sein de la religion établie, l'indifférent ne retranchera pas une heure de son sommeil, n'ajoutera pas une page à sa pensée.

Ce qui le préoccupe avant tout, c'est de ne rien déranger dans sa vie. Chaque fois qu'il prend la plume, il met son bien-être au-dessus de la vérité. Il ne se dit jamais : Est-il utile de blâmer, est-il sage d'approuver l'ouvrage que j'ai sous les yeux ? n'est-il pas juste d'encourager cette voix qui n'a pas encore d'auditoire, d'appeler la gloire sur ce jeune front ? n'y a-t-il pas dans ce poëme des pensées profondes, que l'œil vulgaire ne peut apercevoir, qui ne vont pas au-devant des applaudissements, et qu'il faut interpréter pour les faire valoir ? Non, mais il se dit, sans s'inquiéter de la valeur du livre : Qui verrai-je ce soir ? la famille et les amis de l'auteur. Ménageons-le, car il ne faut se brouiller avec personne. Parler franchement, c'est se condamner à vivre seul ; il ne voudrait pas rencontrer dans un salon une figure embarrassée à son approche. Il se gardera bien de donner à sa pensée une expression offensive. Aussi, voyez quelle portée dans ses remarques ! Sa parole traverse en tous sens la trame du livre qu'il analyse, comme la navette les mailles d'un filet. Il se place devant sa tâche, sans ardeur,

sans colère ; il ne fait grâce au lecteur ni de l'exposition, ni des épisodes. Jamais il ne se hasarde à penser par lui-même; il se borne au rôle de rapporteur, mais il l'accomplit sans réserve et tout entier; il dresse le procès-verbal complet, l'inventaire exact, le dénombrement religieux des idées confiées à sa vigilance. S'il rend compte d'une pièce, il n'omettra pas une entrée, pas une sortie; il décrira la décoration et le costume ; il racontera le drame entier, acte par acte, scène par scène : comme une cire obéissante, il prendra fidèlement l'empreinte du spectacle sur lequel il a superposé son intelligence.

Mais ne lui demandez pas s'il a pris plaisir à ce qu'il raconte ; ne lui demandez pas s'il approuve ou s'il blâme les ressorts employés par le poëte. A de pareilles questions, il ne saurait que répondre; ou s'il avait réponse, par prudence il se tairait.

Quelquefois sa hardiesse va jusqu'à exprimer l'étonnement : on le surprend à s'écrier : Ceci est vraiment singulier, je ne connais rien de pareil dans l'histoire littéraire de notre pays. J'ai beau repasser dans ma mémoire tous les précédents poétiques enregistrés par les annalistes auxquels je succède, je ne trouve rien qui prépare et qui explique ce que j'ai vu aujourd'hui. D'ordinaire, il y a pour les œuvres de l'intelligence une filiation claire et facile à saisir ; mais ici nous sommes dans un pays inconnu ; l'idiome qui se parle à nos oreilles

est un idiome nouveau : ceci est vraiment singulier.

Il récapitule avec un soin scrupuleux tous les caractères de l'œuvre nouvelle; il les compare aux caractères des œuvres anciennes; et après l'achèvement de ce travail mécanique, il se demande ce que signifient toutes ces innovations. Toute la littérature était divisée, tous les genres étaient définis et classés; chaque forme de l'imagination avait son rang et ses prérogatives; pourquoi déranger tout cela? Les générations, en se succédant, avaient déposé, couche par couche, une série de pensées qui s'ordonnait selon des lois bien connues. L'histoire de l'invention était aussi précise que la géologie; chacun savait où prendre les idées primitives et les idées d'alluvion; pourquoi brouiller le système entier de l'invention?

Ce qui est bien depuis trois siècles ne peut-il durer? Ces moules, disposés dans un ordre harmonieux, et qui ont déjà donné leur forme à tant de pensées, ne peuvent-ils servir aux pensées nouvelles? Pourquoi les briser, puisqu'ils n'ont rien perdu de leur solidité? Est-donc à dire que nous irons de renouvellement en renouvellement, et qu'il ne sera jamais permis de faire une halte? Au train que prennent les choses, il est impossible de prévoir où nous allons. C'est un qui-vive perpétuel? on ne sait où poser le pied dans le chemin qui s'ouvre. Pourquoi ne pas marcher dans les plaines unies? pourquoi déserter les allées toutes frayées?

Rarement la critique indifférente s'aventure au-delà de ces questions. Blottie dans ses habitudes, comme un vieillard frileux dans son fauteuil, elle s'étonne et s'inquiète, et voudrait la paix dans l'immobilité; elle assiste au mouvement et ne le comprend pas; elle étudie, elle compare, et refuse de se prononcer; elle ne tente pas le retour au passé, parce qu'une pareille tentative affligerait sa paresse; elle regarde en arrière pour mesurer le chemin parcouru, et s'effraie en voyant qu'il reste encore de l'espace à la génération nouvelle.

Demander aux poëtes sympathie et respect pour la critique indifférente, n'est-ce pas une raillerie?

Il y a une classe de critiques fort aimés du public, admirés dans les salons, complimentés à leur entrée, autour desquels on se range avec empressement : je veux parler des critiques spirituels. Chez eux, l'esprit est une profession, une faculté qui dispense de la prévoyance et de la mémoire; ils dédaignent l'étude comme une futilité, la réflexion comme un enfantillage. Le critique homme d'esprit trouve en lui-même toutes ses ressources, mais il organise sa dépense de manière à ne jamais rien débourser; il a l'air de mener un train de prince, de jeter l'or par les fenêtres, de puiser à pleines mains dans ses coffres, et pourtant chaque jour il s'éveille insouciant et joyeux, et contemple d'un œil serein et superbe le trésor inépuisable que ses profusions ne peuvent appauvrir.

Ne lui demandez pas pourquoi il dit : oui, pourquoi il dit : non. Vraiment, il n'en sait rien. C'est un homme sans volonté, qui ne délibère jamais avant de prononcer ; son unique désir, sa constante ambition, c'est d'éblouir, d'amuser. Pourvu qu'il arrache un sourire à l'oisiveté ennuyée, sa tâche est remplie, il peut s'applaudir et s'admirer. Il cherchait la gaîté, il l'a trouvée ; il voulait tirer du choc des mots une gerbe d'étincelles, il a réussi : il ne souhaite rien au-delà.

Pour atteindre ce but glorieux, d'ordinaire il a recours au paradoxe. Quand une opinion, préparée de longue main, commence à s'établir ; quand une idée, lentement mûrie, fécondée par la discussion, par la haine des partis, resplendit environnée chaque jour d'une popularité croissante, le critique homme d'esprit ajuste cette idée, comme le chasseur un lièvre ; c'est un gibier digne de lui.

Si la poursuite est difficile, si la défense est vive, si les blessures glissent et n'entament pas, tant mieux, il ne se décourage pas. Les hautaines railleries, les plaisanteries glapissantes, les triviales incriminations, il n'épargnera rien ; il passera, s'il le faut, un an tout entier à élargir une plaie ; il s'acharnera sans relâche sur l'adversaire qu'il a choisi ; il ne comptera pas les coups portés, pourvu qu'il recueille ses derniers soupirs.

Gloire merveilleuse, gloire chantée par toutes les bouches, estimée parmi nous à l'égal des étoffes

les plus magnifiques ! Ah ! vous croyez, messieurs, qu'on vous écoutera parce que vous avez raison ! vous croyez que toutes les oreilles attentives s'empresseront de recueillir vos paroles ! vous espérez dominer parce que le droit est pour vous ! confiants dans la justice de votre cause, vous dites hardiment ce que vous pensez, et vous attendez l'obéissance ! Je saurai bien, s'écrie l'homme d'esprit, déjouer toutes vos ambitions. Vos leçons savantes et sérieuses n'arriveront pas jusqu'à la foule; je couvrirai votre enseignement de mes éclats de rire et de mes sifflets. De chacune de vos intentions loyales et désintéressées, je ferai une caricature bouffonne ; sur les figures que vous avez dessinées à grand'peine, comme un artiste amoureux de son œuvre, j'inscrirai la grimace et la laideur. Ah ! messieurs les docteurs, vous n'avez pour appui que la vérité, et vous dites follement en vous-mêmes : Nous ne trébucherons pas. La lumière est devant nous, la voie est ouverte, nous marcherons d'un pas sûr et nous arriverons. La vérité, la vérité, à qui donc espérez-vous l'offrir ? à quelle porte irez-vous frapper ? quels yeux désillerez-vous avec le miroir que vous avez dans la main ? L'ennui, pensez-y bien, l'ennui s'assied aujourd'hui à tous les chevets; c'est l'ennui qu'il faut combattre : le rire vaut mieux que la vérité, et vous serez vaincus, car vous avez raison.

Voilà ce que dit l'homme d'esprit, et franche-

ment l'expérience de chaque jour lui prouve qu'il n'est pas fou. Peu à peu, il perd la conscience du mensonge et ne distingue plus que deux ordres de pensées, non pas les vraies et les fausses, mais bien celles qui brillent et celles qui ne brillent pas.

Et s'il faisait autrement, il méconnaîtrait les devoirs de sa profession, il perdrait en un jour tous les fruits de sa persévérance. Une idée juste, une idée fausse ! à quoi bon tout ce pédantisme? Il faudrait d'emblée renoncer au plus clair de son revenu. Une fois résolu à jeter dans un coin tout ce qui ne reluit pas, le critique homme d'esprit entreprend chaque matin, avec une gaîté nouvelle, la ruine de l'opinion qu'il a visée la veille. S'il arrive que l'attaque le fatigue et gonfle par hasard les veines de son front, il n'est pas embarrassé pour reprendre haleine. Il a dans la description un pied à terre où il se repose. Décrire, coûte encore moins que railler; aussi l'homme d'esprit se complaît dans la description; il s'y délasse comme un cavalier à l'ombre; il détache une à une toutes les pièces de son armure; il se couche mollement sur le gazon, et d'un œil indolent et fier il regarde la silhouette des arbres qui s'allonge sur la route; puis, dès qu'il aperçoit un mot qui se rattache de loin ou près de l'Italie, à l'Espagne, peu lui importe, il saute en selle sans savoir où il va, met la bride sur le cou de sa monture et ne s'arrête pas avant d'avoir épuisé tous les lieux communs descriptifs.

Venise, Naples et Madrid, combien n'avez-vous pas défrayé de pages qui n'ont jamais eu rien à faire avec la pensée! quels flots d'encre vous avez répandus! L'homme d'esprit tire à vue sur vous comme sur les premières maisons de Londres ou d'Amsterdam; il négocie votre nom comme une lettre de change. Des entrailles de ces syllabes bénies, il tire des périodes innombrables; il fouille et creuse dans tous les sens cette mine opulente. Il dévide paresseusement l'écheveau de sa parole; il regarde jouer au soleil sa phrase ondoyante et soyeuse, il la caresse et la peigne comme une chevelure dorée. Et l'on dit partout qu'il est grand écrivain; mais de la part des poëtes le dédain est un devoir.

Viennent ensuite les critiques érudits, gens fort satisfaits d'eux-mêmes, heureux d'être nés et de pouvoir écouter ce qu'ils appellent leur pensée, mécontents de leur siècle qu'ils dominent de toute la hauteur de leur science. Le critique érudit se fait un monde à part où il règne en souverain. Qu'il s'agisse d'un livre ou d'une pièce de théâtre, peu lui importe; il se lève d'un air solennel et va droit aux rayons de sa bibliothèque, il secoue lentement la poussière de ses in-quarto, se rasseoit, et s'enfonce béatement dans son fauteuil; ses yeux parcourent dans un extase angélique les longs récits, les anecdotes babillardes entassées pêle-mêle dans ce précieux trésor. Harpagon en tête-à-tête

avec sa cassette, contemplant ses beaux écus qui reluisent au soleil, n'est pas plus heureux que le critique érudit repassant le tableau d'un siècle tout entier pour foudroyer un drame ou un roman. N'ayez pas peur qu'il néglige une chronique; sa vanité saura bien soutenir son courage; il ne se fera pas grâce d'un pamphlet ou d'une chanson; il compulsera, s'il le faut, toutes les mazarinades pour parler du coadjuteur en homme qui sait son monde, et qui traite familièrement les plus grandes seigneuries. Voyez sa figure épanouie! son regard s'anime comme celui de l'alchimiste accroupi sur son creuset! il vient de poser son livre; sa tâche est achevée; il est prêt, il est armé, il baisse la visière de son casque, il entre fièrement dans la lice, il se pavane, il est sûr de lui-même. Que va-t-il faire?

Il va nous réciter sa lecture, page à page; il va nous emmener avec lui dans ses lointaines excursions. Prenez son bras et suivez-le; surtout, faites provision d'obéissance; avant de commencer le voyage, préparez vos oreilles, résignez-vous au silence; et, quand vous reviendrez, soyez plus humain que lui. Voici au coin de la rue une vieille maison, ici le critique érudit vous arrête; il vous décrit la forme des croisées; vous respirez, mais vous n'êtes pas au bout. — Que pensez-vous du livre nouveau? — Ce que j'en pense? L'auteur ne sait pas le premier mot de l'époque où il a placé

ses acteurs; il n'a rien lu, c'est un pauvre homme. Je ne sais vraiment comment il ose écrire; pourtant, quel beau sujet! quelle mine féconde! comme les renseignements abondaient! l'Espagne, l'Italie et l'Angleterre n'ont pas une collection comparable à celle des bénédictins de Saint-Maur. L'ignorant! il avait sous la main tout ce qu'il fallait pour défrayer ses trente chapitres; mais que voulez-vous? aujourd'hui on ne lit rien. Nous autres érudits, on nous prend volontiers pour des bêtes curieuses; on s'amuse de notre patience comme d'une manie; on croit que nous aimons les livres comme la chasse et les chevaux. Nous dévouons à la science notre vie tout entière, et on nous accuse d'égoïsme et de sauvagerie; nous nous enfermons pour étudier, et l'on dit que nous fuyons le monde pour échapper à l'occasion d'obliger!

Une fois en train de s'applaudir et de se plaindre, le critique érudit ne tarit pas; il trouve moyen, dans une heure, de vous nommer une centaine de traités qui, depuis dix ans, dorment dans sa bibliothèque, et dont il a retenu les titres. Je voudrais, ajoute-t-il avec complaisance, pouvoir vous montrer tout ce qu'il y avait d'original et de neuf dans la donnée dont nous parlons : le clergé, la noblesse et le peuple en présence de la royauté! Le livre qui nous occupe n'est pas sans talent; il y a de l'élégance, du nombre, quelquefois même de la verve et de l'entraînement; il y a des pensées, de l'in-

vention ; mais que tout cela est faux et incomplet ! L'auteur n'a jamais touché une armure du douzième siècle, il ne saurait pas dessiner un écusson. Le blason est pourtant une belle chose ! et quand ce ne serait que par plaisir, par pure distraction, les gens du monde eux-mêmes devraient le connaître. On oublie trop qu'une partie de l'histoire est enfouie dans le blason ; il y a des anecdotes perdues, qui n'ont pas trouvé place dans les chants populaires, que le blason a recueillies, mais qu'il garde pour les initiés. Ce que j'ai appris, en feuilletant les armoiries des nobles maisons de France, est incalculable, sur mon honneur. Si les poëtes entendaient leurs intérêts, s'ils n'étaient pas aveuglés par l'orgueil, ils se mettraient au blason.

A quoi bon inventer ce qui est tout fait ? L'imagination, dans ses rêves les plus hardis, n'atteint jamais les cimes de la réalité. Inventer, c'est ne pas savoir. Ce qu'ils dépensent de force et de persévérance dans ce labeur ingrat, ce qu'ils usent d'intelligence dans cette divination, qu'ils prennent pour le génie, mérite vraiment plus de compassion que de colère. Oh ! qu'ils feraient bien mieux de lire pendant cinq ans seulement dom Bouquet et Muratori ! Quand ils posséderaient sur le bout du doigt l'histoire des couvents et des châteaux, ils n'auraient plus besoin d'inventer. La poésie est dans l'histoire, et l'histoire est dans la biographie.

Qu'on ne m'accuse pas d'exagérer la morgue et

l'emphase de la critique érudite. Je raconte fidèlement ce que j'ai entendu, et le plus grand nombre de ces billevisées a passé d'ailleurs sous les yeux du public.

La critique ainsi conçue se réduit à des procédés simples, et n'exige pas de grands efforts de pensée. Ces messieurs font le tour d'un siècle, mesurent l'espace parcouru, et, quand il leur faut prononcer sur la valeur d'une œuvre dont la donnée appartient à l'histoire, ils comptent comme des griefs irréparables tout ce qu'ils ont vu et ne retrouvent pas. Pour leur plaire, le romancier devrait, non pas choisir ce qui lui convient, ce qui sied à sa volonté, mais ne rien omettre. Braves gens qui reprocheraient, s'ils l'osaient, au premier conteur de notre siècle, d'avoir mutilé Rymer et Buchanan !

Si les poëtes haussent les épaules en écoutant la critique érudite, on ne peut pas les accuser d'impertinence : leur sourire n'est que justice. L'érudition citant la poésie à son tribunal n'est guère moins ridicule qu'un musicien se prononçant sur le plan d'un palais. Oui, sans doute, la meilleure partie du génie se compose de souvenirs, et ceux qui ont vécu inventent merveilleusement ; mais les livres ne suppléent pas la vie ; les livres sont une lettre morte pour le cœur que la réalité n'a pas éprouvé. De savoir à créer, il y a l'Océan tout entier. Personne encore n'a vu le pont qui mène de la mémoire à l'imagination.

Pour se consoler de leurs mécomptes, les poëtes d'aujourd'hui ont inventé une critique à leur usage, qui, loin de gêner leur marche, accompagne chacun de leurs pas d'un chant de triomphe; c'est la critique écolière. Il n'y a pas aujourd'hui un inventeur de quelque réputation qui n'ait auprès de lui, à ses ordres, une douzaine de secrétaires empressés à recueillir sa parole, à ramasser la moindre parcelle de pensée qui s'échappe de ses lèvres. La critique écolière n'a qu'une loi, mais une loi inexorable : proclamer à toute heure, en tout lieu, la beauté souveraine de l'œuvre du maître. Chaque phrase obscure est une phrase méconnue. Les rimes sonores et littérales jusqu'à la niaiserie sont autant de richesses mystérieuses que la foule devrait adorer à deux genoux. Y a-t-il dans une tragédie ou un roman du maître un personnage impossible, dont le type ne se retrouve nulle part, que la raison se refuse à comprendre, qui viole du même coup la réalité humaine et la réalité historique, la critique écolière commence par s'écrier : Hosannah ! Puis, bientôt elle s'exalte jusqu'à l'indignation. Le siècle ne mérite pas le génie du maître; publier de pareilles créations, les livrer à la multitude ignorante, c'est les profaner, c'est les souiller de gaîté de cœur. Pourquoi faut-il que son intelligence toute puissante, qui vit avec Dieu dans une communion quotidienne, ne sache pas s'abstenir d'un vain désir de popularité? Pourquoi ne

pas demeurer dans une sainte solitude qui seule est bonne et salutaire aux âmes de cette trempe ? Ce qui étonne, et répugne au goût vulgaire, ce qui paraît aux salons blasés monstrueux et difforme, est tout simplement la divine révélation d'une fantaisie trop splendide pour nos faibles yeux. Tout est beau, tout est sacré dans l'œuvre du maître; celui qui aperçoit une tache dans cet astre glorieux ne mérite pas les honneurs de la discussion ; c'est un ennemi.

Un jour, le grand homme devient Dieu, le disciple monte au rang d'apôtre. Pour compléter l'apothéose, il faut abolir le polythéisme; pour assurer l'avénement de la religion nouvelle, il faut déclarer impies les autels qui sont encore debout. Tâche difficile et laborieuse ! mais où serait la gloire de l'apostolat, si les épreuves manquaient au courage ? où serait l'honneur de la prédication, si le troupeau du diocèse acceptait sans murmurer le nouvel évangile ? Envelopper le passé tout entier dans une nuit dédaigneuse, trier sévèrement dans l'histoire les noms amis et les noms hostiles, réunir dans un Mosaïsme violent tout ce qui peut servir de préface à la venue du nouveau Christ, voilà l'ambition du disciple, voilà le devoir de l'apôtre.

Ne lui demandez pas s'il a étudié les origines de la langue; s'il sait quelles singularités étrangères sont revenues avec les armées victorieuses; s'il connaît les apologues et les symboles rapportés

d'Orient et d'Italie. L'apôtre se fourvoierait; il ne sait du passé que les parties acceptées par le maître; pour le reste, la négation équivaut à l'étude.

Pour les auditeurs désintéressés, c'est vraiment une leçon curieuse. Dans les occasions solennelles, le chapitre s'assemble; il délibère sur les vérités bonnes à répandre, sur les hérésies qu'il importe de réfuter; il discute ligne par ligne la proclamation utile aux intérêts de la jeune religion; et, après de sérieux débats, il se résout à promulguer, sous forme d'ordonnance, ce que le maître veut bien amnistier dans le passé. C'est ainsi que tout récemment nous avons su la valeur comparée de *Nicomède* et de *Cinna*. Jusque-là le monde était dans l'attente : les studieux, dans leur sagacité indécise, ne savaient à quel parti se ranger; car les foudres lancées contre le style épique d'*Athalie* et la réserve élégiaque de *Britannicus*, avaient épargné le vieux Corneille. Aujourd'hui la foi chancelante est rassurée : tous les doutes qui pouvaient rester au fond de nos consciences sont dissipés sans retour.

Mais avec l'interprétation du passé la tâche de l'apostolat n'est pas encore terminée. Il faut défendre contre les schismes envahissants l'orthodoxie qui a coûté tant de sueur et l'éloquence. Il faut enceindre le dogme et la liturgie d'un rempart infranchissable; c'est-à-dire que la volonté du maître n'est pas plus clémente pour l'avenir que pour le

passé. Je suis, dit-il à ses disciples, celui qui était et celui qui sera. Avant moi, la confusion régnait au sein de toute chose. J'ai pensé : Que la poésie naisse, et la poésie est née ; j'ai ordonné le domaine entier de l'imagination d'après des lois rigoureuses et prévues dès longtemps. Tout est bien ainsi que je l'ai fait ; malheur à qui dérangera une pierre de mon édifice, car il périra sous les ruines ! Je n'ai voulu imiter personne, je n'ai consulté que moi-même pour révéler à mon siècle attentif les caprices de ma rêverie ; j'ai agi sagement, car avant moi il n'y avait rien qui pût me servir de modèle. Mais aujourd'hui je me propose en exemple, et chacune de mes œuvres est un enseignement : levez les yeux sur moi, contemplez les splendides rayons qui ruissellent de mes tempes ; adorez et priez.

J'ai trouvé le moule divin où doivent se fondre et se modeler toutes les pensées possibles, que je ne baptiserai pas, mais que je prévois. Celui qui changera les lignes arrêtées par ma volonté verra le métal rebelle déborder et se perdre ; il aura beau s'accroupir sur sa fournaise, la statue, en se figeant, raillera ses espérances, car elle sera toujours boiteuse, quoi qu'il fasse.

Ceci est tout simplement le décalogue poétique ; chacun de ces versets sert à régler la conduite et la parole de la critique écolière. Toutes les bonnes âmes enrôlées dans cette sainte armée sont pro-

mises par le poëte reconnaissant aux plus magnifiques destinées; mais le jour où elles désertent, elles rentrent dans le néant.

Reste une dernière critique, sévère, vigilante, impartiale, qui ne reconnaît d'autre loi que sa conscience, d'autre but que la vérité. Sans doute, les poétiques ne viennent qu'après les poëmes; sans doute l'imagination ou la synthèse précède la réflexion ou l'analyse. Mais, quelle main, si hardie qu'elle soit, assignera des limites à ces deux formes de la pensée? Si l'invention est indéfinie, si le génie poétique n'a pas de bornes prévues dans le cercle des idées et des faits, la réflexion ne jouit-elle pas du même privilége? Si le navigateur peut tenter, au péril de sa vie, l'exploration des mers inconnues, sera-t-il défendu à l'astronome de tracer d'avance des conseils pour le courage des nouveaux Argonautes? Si rien n'arrête les lointaines excursions de Mungo-Park, sera-t-il donné à quelqu'un de circonscrire les investigations de Herschell? Il y a, une invention dialectique, aussi hardie, aussi laborieuse, que l'invention poétique; mais comme les procédés ne sont pas les mêmes, il est nécessaire que le dialecticien et le poëte ne se rencontrent pas constamment. Souvent le premier prévoit ce que le second n'accomplit pas, souvent le second réalise ce que le premier n'avait pas prévu; il y a dissidence et non pas contradiction; des deux parts c'est la même bonne foi et la même fran-

chise. Quelques jours encore, et le dialecticien expliquera la création du poëte, le poëte réalisera les prévisions du dialecticien. Entre ces deux emplois de l'intelligence, il ne doit y avoir ni jalousie, ni haine, ni hostilité, mais bien une émulation fraternelle et paisible, un mutuel encouragement à de nouvelles tentatives. Dans cette lutte qui peut être glorieuse, le dédain et l'ironie sont de mauvaise guerre; mépriser celui qui demeure, railler celui qui marche, des deux parts c'est pareille folie.

Sincère, prévoyante, désintéressée, à quoi sert la critique? Peut-elle aider au progrès de la poésie? peut-elle agir sur l'inventeur et sur le public? Sans nul doute, l'imagination qui produit, parce que sa loi est de produire, s'abstient volontiers de consulter la critique : elle n'a en vue que sa volonté, lorsqu'elle se déploie. Mais son égoïsme a pourtant des limites naturelles et nécessaires. Que le poëte se complaise en lui-même, s'admire et se complimente, et qu'après avoir achevé son œuvre, il se dise résolûment : J'ai eu raison; je ne le nie pas, et je suis loin de le blâmer. Mais après ce contentement, il lui faut la gloire. Après le témoignage de sa conscience, il veut la popularité. Or, ici la critique intervient de droit et de fait. Prenez le roman le plus beau, la plus belle tragédie, *Ivanhoé, Roméo et Juliette;* appelez la foule, et demandez-lui son avis. Croyez-vous qu'elle se livrera naïvement à son admiration? croyez-vous

qu'elle osera se laisser émouvoir, et qu'elle ne rougira pas de ses larmes? Oui, si vous entendez parler de la foule ignorante et grossière, laborieuse et illettrée, qui n'a pas eu le temps d'oublier sa nature. Non, si vous parlez de la foule qui s'agite dans les salons et les comptoirs, corrompue et dépravée par une curiosité maladive. A cette foule demi-savante qui remplit les loges de nos salles, il faut une autorité vigilante qui lui crie à toute heure, en présence de la plus belle création du génie humain : applaudissez sans crainte. Les larmes et les battements de mains ne vous compromettront pas; l'émotion est dans votre droit. Soyez heureux et admirez, vous n'aurez pas à rétracter demain un suffrage imprudent. Je veille sans relâche aux intérêts de votre vanité; je goûte en fidèle échanson les vins servis sur votre table : buvez et énivrez-vous, la joie est sans danger, et le réveil sans déshonneur.

Pour un pareil service, la critique indépendante mérite bien quelque reconnaissance.

XXII.

LES ROYAUTÉS LITTÉRAIRES.

LETTRE A M. VICTOR HUGO.

Depuis quelque temps, monsieur, la critique et la poésie sont divisées sur plusieurs questions. Le différend promettait d'abord de s'arranger à l'amiable; mais la réflexion et l'invention, en cheminant chacune dans la voie qui lui appartient, se séparent de plus en plus. Si chacune des deux persistait dans cette mutuelle résistance, ce serait bientôt une hostilité irréconciliable. Heureusement, je l'espère du moins, le mal peut encore se réparer. La discussion, ramenée à ses conditions les plus hautes et les plus vraies, à la franchise et au désintéressement, peut éclairer d'une commune lumière le public, la poésie et la critique.

Si quelques jeunes enthousiastes n'avaient pas eu la fantaisie singulière de fonder pour leur adoration des royautés littéraires, inviolables, irres-

ponsables, placées, à ce qu'ils disent, au-dessus de la discussion et de la réprimande, dédaigneuses du passé qu'elles dominent, supérieures au présent qui ne les comprend pas encore, pleines de mépris pour l'avenir qui ne leur appartiendra pas, nous n'aurions pas à regretter l'entêtement et la colère qui contrastent d'une façon si fâcheuse et si mesquine avec la rêverie du poëte.

Est-il vrai qu'il existe des royautés littéraires? Le public s'agenoille-t-il devant les demi-dieux de ce nouvel Olympe? Le devoir de la critique est-il d'enregistrer l'avénement des nouveaux rois et de prêter serment entre leurs mains? Si cela était, la dialectique littéraire se réduirait à l'office de chancelier. Avant de souscrire à cette théorie de la puissance poétique, qu'il me soit permis de la discuter. Si mes raisons ne valent rien, qu'on les réfute; si mes arguments sont incomplets, qu'on les achève; si je suis dans le vrai, qu'une fausse honte n'éternise pas des inimitiés factices. On peut sans rougir avouer qu'on se trompe; il n'y a rien d'honorable ni de grand à persister dans son aveuglement.

La critique, je le sais, n'est pas unanime dans ses reproches, et je croirais mal défendre la cause à laquelle je me suis dévoué en altérant la physionomie réelle des faits. Ce que je blâme, d'autres l'approuvent; ce que je prévois, d'autres ne l'aperçoivent pas. Je ne veux nier aucune de ces

difficultés. J'accepte volontiers, sans confusion et sans répugnance, les objections suscitées par le mouvement de ma pensée. Pour les combattre, il suffira, je crois, d'exposer comment je conçois les sympathies et les devoirs de la critique.

Il y a, selon moi, trois manières de juger les œuvres de son temps : on peut les estimer sérieusement au nom du passé, que l'on compare avec elles ; au nom du présent, en les admettant absolument, sans restriction et sans arrière-pensée ; et enfin au nom de l'avenir, en discutant le but qu'elles se proposent.

Ces trois méthodes sont profondément distinctes. La première et la troisième sont hostiles à plusieurs croyances de la poésie nouvelle. La seconde seule a fait preuve jusqu'ici d'une entière sympathie pour les royautés littéraires. Voyons si toutes trois résisteront avec un égal succès à l'analyse et à la réflexion.

La première méthode, que j'appellerai méthode historique, faute de pouvoir la désigner plus clairement, prend dans le passé une époque féconde en chefs-d'œuvre poétiques, remarquable par le mouvement, la vivacité, ou par l'ordre et l'harmonie de ses créations. Elle choisit à son gré, selon l'énergie ou la faiblesse de son caractère, Shakspeare ou Pope , Molière ou Boileau. Une fois fixée dans son choix, elle déclare irréprochable de tout point le modèle dont elle a fait un

demi-dieu. Elle brûle, sur l'autel qu'elle a bâti de ses mains, un encens vigilant et assidu. Tous ceux qui ne sont pas initiés à sa religion, elle les nomme impies.

Quelles sont les conséquences naturelles de cette méthode? que faut-il attendre de ces perpétuelles comparaisons? Est-il permis de fonder une légitime espérance sur ce dévot souvenir du passé? n'y a-t-il pas dans ce culte des aïeux, le germe d'une irrésistible injustice pour les contemporains? n'est-il pas à craindre que l'habitude de vivre avec les morts ne nous rende dédaigneux et hautains avec les hommes que nous coudoyons? Le vieil adage latin, *major è longinquo reverentia,* n'est-il pas applicable avec une égale justesse à l'histoire littéraire et à l'histoire politique? N'est-il pas dans le caractère humain d'agrandir les figures à mesure qu'elles s'éloignent? Quel est celui de nous qui résiste courageusement à l'effet de cette singulière perspective? quel est celui qui ne cède pas au mouvement involontaire de sa vanité, et ne se console pas à son insu de la supériorité des contemporains éminents, en leur opposant la supériorité menaçante des morts illustres?

C'est une triste vérité, mais qu'il faut reconnaître et ne jamais oublier : la plupart des hommes répugnent à l'admiration des choses qu'ils ont sous les yeux. Ils se sembleraient à eux-mêmes trop petits, trop infimes, s'ils avouaient la grandeur de ceux

qui respirent le même air et vivent dans la même ville. Ils se vengent du présent qu'ils ne peuvent détruire en cherchant dans les siècles évanouis des figures plus grandes et plus hautes.

S'il y a parmi nous des esprits loyaux et sérieux qui s'accommodent volontiers d'une double admiration, chez qui la sympathie pour le présent n'exclut pas le respect du passé, prêts à proclamer en toute occasion qu'ils n'atteignent à la taille ni de leurs aïeux ni de leurs frères, ces esprits sont rares, et font exception à la loi commune.

Ce n'est pas tout. Jusqu'ici nous avons supposé que les amants studieux du passé contemplent d'un œil attentif les monuments élevés chaque jour à leurs côtés. Mais en est-il ainsi ? Je ne le crois pas. Ceux qui baptisent du nom d'immortel et d'inimitable un siècle de prédilection, qui prennent pour dernier terme du génie humain l'âge d'Élisabeth ou de la reine Anne, de Louis XIV ou de Voltaire, consentiront-ils volontiers à étudier dans leurs moindres détails les créations qu'ils dédaignent *à priori ?* Devons-nous attendre de leur mépris l'analyse patiente des œuvres qu'ils ont rapetissées d'avance dans leur pensée ? Ne serait-ce pas de leur part une complaisance merveilleuse que de descendre jusqu'à l'intelligence intime des choses et des hommes qui sont près du passé comme s'ils n'étaient pas ? Espérez-vous qu'ils s'abaissent jus-

qu'à mesurer des pygmées, eux qui ne veulent regarder que des géants?

Aussi voyez comme ils traitent les questions qu'ils n'ont pas même effleurées? Voyez comme ils déplacent et brouillent les termes opposés des équations qu'ils prétendent résoudre! comme ils tranchent d'un mot les doutes qu'ils ne conçoivent pas!

Il y a dans la vénération pour le passé quelque chose qui obscurcit fréquemment l'intelligence des contemporains. Complète et persévérante, l'étude des monuments qui ont traversé les siècles ne pourrait se concilier avec l'ignorance et le dédain du présent; renfermée dans certaines limites, dévouée aux intérêts d'une famille dont elle ne connaît pas la généalogie, cette étude ferme la porte aux idées nouvelles.

Faut-il s'étonner si un homme, façonné dès longtemps aux poëmes castillans de Corneille, ou bien aux élégies harmonieuses, aux délicates analyses de Racine, refuse de s'initier par de nouvelles et laborieuses investigations aux tentatives et aux espérances de la poésie contemporaine? Faut-il s'étonner s'il répugne à passer de la contemplation des chefs-d'œuvre accomplis à la recherche des créations qui se multiplient et se combattent, et dont plusieurs encore ne sont que l'ébauche incomplète des idées qu'elles devaient réaliser? Il est si simple et si commode d'enfermer sa pensée

dans un cercle infranchissable ! Il est si doux pour la paresse de nier la terre qu'on n'a pas visitée, de traiter de visionnaires ceux qui rêvent les îles inconnues ! A quoi bon abréger son sommeil pour étudier les projets de ces nouveaux Colomb ? Au lieu de risquer le voyage, ne vaut-il pas mieux dire : Le sol manque où nos pieds n'ont pas marché ?

Il y a, dans l'intimité des hommes qui ne sont plus, quelque chose de grave qui détourne la pensée des nouvelles épreuves. Quand on s'est composé un cercle choisi d'esprits rares et puissants, qui ont réalisé par des œuvres pures et fidèles leurs plus hautes ambitions, l'âme fière de ces glorieuses amitiés se fait prier plus d'une fois pour engager sa confiance à de nouvelles affections. Elle passe indifférente auprès des créations les plus éclatantes qui viennent d'éclore, comme un époux de la veille près d'un groupe de jeunes filles resplendissantes de pudeur et de beauté.

Or, une critique condamnée par ses instincts et ses prédilections à l'ignorance ou à la connaissance incomplète des œuvres qu'elle prétend juger, a-t-elle des droits légitimes à notre confiance ? Si elle refuse de marcher devant nous, comment pouvons nous la suivre ? Si elle ne daigne pas écarter les ronces qui embarrassent le chemin, la prendrons-nous pour guide ? Si elle s'assied au bord de la route, la consulterons-nous sur le but du voyage ? L'ignorance

qui s'avoue et se proclame est le point de départ le plus sûr vers la science qui reste à conquérir. L'ignorance qui se glorifie et s'absout est une nuit que rien ne peut dissiper, qui obscurcit toute lumière, une nuit éternelle.

Si la littérature du quinzième siècle n'explique pas, à ceux qui l'ignorent, la littérature du douzième, par quel hasard les idées littéraires contemporaines de Louis XI ou de François Ier révéleraient-elles aux hommes enfouis dans le passé l'intelligence de notre temps, sur lequel ils n'ont jamais jeté les yeux? Qu'ils occupent leurs loisirs à dérouler les bandelettes de leurs momies vénérées; qu'ils adorent les images de ceux qui ont vécu; mais qu'ils ne sortent pas de leurs cités souterraines pour blâmer à l'étourdie les choses qui se font au-dessus de leurs têtes.

Cette critique rétrospective comprend-elle son devoir? Se résigne-t-elle de bonne grâce au seul rôle qu'elle puisse dignement remplir, à l'interprétation du passé au milieu duquel elle a vécu? Mon Dieu non! elle s'entête aveuglément dans une résistance inutile; elle s'oppose de toutes ses forces au mouvement qu'elle ne conçoit pas; elle s'en va furetant jour et nuit pour demander aux morts des arguments victorieux contre les vivants.

Ainsi, sans tenir compte des besoins nouveaux, des mœurs et des passions auxquelles s'adresse la poésie, sans accepter les métamorphoses imposées à

l'ensemble des idées littéraires par le progrès des études historiques, elle prétend immobiliser la pensée.

Je blâmerais hautement les poëtes de ne pas réfuter par eux-mêmes ou par leurs amis des objections sérieuses. Le silence en pareil cas est une mauvaise défense : c'est mal comprendre sa dignité personnelle que de n'opposer à une accusation mesurée que le sourire de l'inattention. Mais je ne puis blâmer l'accueil fait aux reproches de la critique historique. Je ne puis savoir mauvais gré aux esprits qui vivent de fantaisie, d'entendre sans les écouter les clameurs d'une foule jalouse et envieuse qui prétend leur défendre de marcher, parce qu'elle ne peut faire un pas.

La seconde méthode est plus féconde et plus large : c'est la réalisation vivante d'une parole échappée à l'auteur de *Réné,* dans sa colère contre les chicanes mesquines que la littérature impériale ne lui épargnait pas. Il avait dit : « Il faut abandonner la critique des défauts pour la critique des beautés. » Cette pensée, vraie en elle-même, et qui contient le germe de plusieurs réflexions utiles, a été prise à la lettre par ceux qui font profession d'une sympathie assidue pour les tentatives et les projets de la poésie nouvelle. Ce qui leur importe avant tout, c'est de se placer au point de vue de l'inventeur, et en cela ils ont raison. Leur préoccupation constante est de s'interposer entre le poëte et la foule, d'expliquer et de mettre en lumière les

parties les plus secrètes du drame ou du roman qu'ils ont sous les yeux. Cette tâche est belle, je ne veux pas le nier. Au début d'une école nouvelle, la critique admirative et sympathique peut aider puissamment la réforme et l'éducation de l'esprit public. En se résignant à l'enseignement des vérités qu'elle a surprises, en développant dans un style limpide les idées que le poëte livre d'un seul coup aux esprits frivoles et inattentifs, elle rend à l'inventeur aussi bien qu'au lecteur un service incontestable. Mais, après l'avénement définitif des idées nouvelles, quand le public, instruit par ces leçons persévérantes, n'a plus rien à deviner, quand le poëte est sûr d'être compris, une tâche nouvelle commence pour la critique. Cette tâche, c'est l'application de la troisième méthode que nous avons précédemment indiquée. La première se rejetait dans le passé pour blâmer le présent; la seconde s'en tenait au présent, et se bornait à l'expliquer; la troisième explique le présent par le passé, mais elle va plus loin : elle interroge l'avenir qui se prépare, elle prévoit les choses qui ne sont pas encore, en estimant sérieusement les choses qui se font. La critique rétrospective est frappée d'impuissance. La critique admirative est désormais inutile. La critique prévoyante a maintenant son rôle à jouer. Ce rôle n'est possible qu'après l'étude complète des hommes éminents qui sont aujourd'hui à la tête de la poésie française.

Parcourons ensemble, monsieur, le domaine entier de l'imagination, embrassons d'un regrrd toutes les gloires poétiques de la France, épelons les noms splendides qui depuis quinze ans ont pris place dans l'histoire ; quelle richesse, quel éclat et surtout quelle variété ! L'élégie, l'ode, et la satire, qui jusqu'ici, si l'on excepte Régnier et André Chénier, n'avaient guère été dans notre pays qu'un délassement de lettrés, un écho de l'antiquité, un pastiche habile, mais le plus souvent inanimé des pensées consacrées par l'admiration d'Athènes ou de Rome, ont aujourd'hui de glorieux représentants.

Le premier nom que je vais prononcer est déjà sur vos lèvres. Plus d'une fois vous l'avez invoqué dans la tourmente littéraire. Au milieu des orages qui ont accueilli votre passage, vous avez pris pour guide plus d'une fois cette étoile radieuse qui avait éclairé vos premiers pas. Entre les fortunes littéraires, j'en sais bien peu qui se puissent comparer à celle de Lamartine. Il domine, par la paisible majesté de son génie, toutes les controverses littéraires. Il ne s'est guère soucié, à ce qu'il semble, du renouvellement factice de la poésie lyrique au seizième siècle, ni du rajeunissement plus sérieux et plus vrai, commencé à la fin du siècle dernier, au pied de l'échafaud, par une voix trop tôt réduite au silence. Le savant Ronsard, qui voulait helléniser toute la France, et la lyre mélodieuse à qui mademoiselle

de Coigny a confié le soin de son immortalité, ne sont pour rien dans l'avénement de Lamartine. Homme heureux et prédestiné, il ne doit qu'à lui-même l'abondance et la forme de ses pensées. Parmi les artistes éminents de ce temps-ci, ce qui le distingue, vous le savez, c'est la spontanéité permanente de son génie. Il n'emprunte à personne le nombre et la mesure de ses périodes. Les similitudes inépuisables dont il fait un vêtement à sa fantaisie, les horizons indéfinis qu'il ouvre devant nous, les perspectives majestueuses de ses paysages, tout cela est bien à lui. Il n'a dit à personne le secret de ses inspirations. Peut-être qu'il ignore lui-même la source mystérieuse où sa rêverie se renouvelle. Homme de cœur et d'entraînement, il ne s'est jamais étudié ; il n'a jamais songé à se demander pourquoi sa fantaisie préfère les plis majestueux de la toge antique aux tabards et aux cottes de mailles. S'il lui est arrivé de feuilleter l'histoire, sans doute ça été seulement pour nourrir sa pieuse tristesse du récit des grandes catastrophes. Il ne s'est guère enquis du costume ou des habitudes des héros dont il lisait la vie ; mais il a suivi d'un œil curieux l'accomplissement des conseils providentiels dans la destinée politique des nations. Il n'a pas cherché dans les chroniques les anecdotes singulières où les passions désordonnées qui depuis quelque temps ont alléché tant d'ambitions poétiques.

Si tous les livres avaient péri il y a quinze ans, Lamartine ne serait pas moins grand. Le savoir enfoui dans nos bibliothèques n'aurait pas ajouté une corde à sa lyre. Dieu, l'homme et la nature voilà le thème éternel qu'il recommence incessamment, qu'il interroge et qu'il explique à toute heure; qu'il décompose et qu'il varie; c'est à cette vaste et solennelle trilogie qu'il ramène toutes ses méditations. Tantôt il demande au monde le secret des volontés divines, tantôt il essaye de résoudre l'énigme de la création par les espérances de son cœur. Ou bien, dans ses tristesses les plus hautes, quand il est las de lui-même et du monde, il s'adresse à Dieu et lui pose l'insoluble question : Où va le monde! où vont les hommes?

Par la profondeur de ses regrets, par la sereine résignation de ses pensées, Lamartine appartient au christianisme. Par l'élan naturel et divin de son génie, par son ignorance naïve, ou plutôt par l'intuition savante de sa conscience, il appartient aux premiers temps de la poésie antique.

Après lui, il est un nom que l'art et la poésie chérissent presque à l'égal du sien, un nom qui se recommande à la gloire par la délicatesse, par la grâce exquise et harmonieuse. Vous le savez, Alfred de Vigny, dont les débuts remontent au même temps que les vôtres, a marqué sa place dans l'histoire littéraire avec un soin que nul ne peut blâmer; si plus d'un regret se mêle à notre

admiration, s'il nous est arrivé plus d'une fois de souhaiter une sœur à la divine Éloa, si dans notre enthousiasme pour le poëte nous l'avons gourmandé sur le chiffre avare de sa famille, qu'importe, n'est-ce pas? Est-ce au nombre des perles qu'il faut mesurer la beauté du collier? Le poëte est jeune, il a devant lui une longue vie. Il s'est nourri de fortes études, il n'a regretté, pour assouplir sa parole et façonner sa pensée, ni les veilles, ni le labeur. Il n'a pas craint le reproche adressé à l'ennemi de Philippe : bien souvent il a vu le jour lutter avec la lueur pâlissante de sa lampe.

S'il a reçu du ciel une riche nature, il a cultivé précieusement ce divin patrimoine. Rarement se laisse-t-il aller au premier élan de sa pensée. Il se défie du caprice de ses inspirations. Il préfère, et je l'en remercie, l'approbation de quelques amis d'élite à la bruyante popularité qui salue volontiers l'exagération et l'emphase. Quand une fois il s'est mis en tête d'enchatonner une de ses pensées, il ne quitte pas le métal qu'il ne l'ait ciselé selon sa volonté. Ce n'est pas assez pour lui d'avoir donné, comme un habile lapidaire, une transparence lumineuse à la pierre qu'il a taillée, il veut pousser plus loin le travail et la conquête. Il sèmera sur l'anneau des figures capricieuses, pleines de mouvement et de vie, il entrelacera leurs bras, il animera leurs gestes, il luttera de précision et de finesse avec l'art florentin.

Vous connaissez mieux que moi tous les trésors contenus dans l'âme ardente et poétique de Sainte-Beuve. Mieux et plus souvent que moi, vous avez pu apprécier toute la souplesse de sa pensée, toutes les ressources de sa parole. Sainte-Beuve est arrivé à la poésie par la science qu'il a trouvée incomplète, par la pratique de la vie qu'il a trouvée mauvaise. Avant de demander à Dieu d'impérissables consolations, il s'est plongé dans les vanités de l'esprit, dans les plaisirs et les passions du monde. Quand il s'est mis à chanter, il savait, il avait vécu. Aussi, chez lui, c'est un plaisir singulier d'allier la fortune savante à l'apparente humilité des détails. Comme l'auteur de *Laodamia*, il aime à célébrer dans ses hymnes mélodieux les épisodes de la vie domestique. Il n'essaye pas de cacher sous une fastueuse érudition la primitive simplicité de ses espérances, la modestie de ses désirs. Il parle naïvement des choses qu'il a senties. Il ne demande grâce pour aucune hardiesse. Il nous montre sans ostentation et sans pruderie ce qu'il a vu au fond de son cœur. Le soleil éclatant et pur, le ciel diaphane, les paysages dans le goût de Claude Lorrain, ne sont pas familiers à son pinceau. Comme Ruysdael et Hobbema, il ne dédaigne rien de ce qu'il peut retracer. Il excelle à relever par la pureté précise de l'expression des traits qui, sous une autre main, seraient demeurés vagues, indécis. Quel que soit le secret de son procédé poétique, il

est sûr, quand il le voudra, d'agrandir son nom.

Ce que j'aime dans Béranger, ce que j'admire sans me lasser, c'est l'artifice ingénieux qui encadre, dans les étroites limites de cinq ou six strophes, le développement complet d'un sentiment. Rarement lui arrive-t-il de se fier à l'éclat pittoresque de l'expression pour l'effet de sa pensée. Il y a dans la trame de son vers une transparence hardie qui laisse voir à nu tous les caprices de la fantaisie. Il ne déguise jamais sous un mot sonore une idée grêle et chétive. Ce qu'il veut dire, il le sait nettement. Il prévoit tout ce qu'il montre. Chaque pas qu'il fait, il a pris soin de l'assurer. Aussi comme il va droit au but! comme il remue profondément!

Un des caractères distinctifs de Béranger, un de ses priviléges les plus précieux, c'est de dramatiser en cinquante vers l'idée qu'il a choisie. Non-seulement il en exprime le suc le plus savoureux, mais il sait encore, chose plus rare, s'arrêter à temps et ne pas l'épuiser.

Ce qu'on devait craindre pour Béranger ne s'est pas réalisé. Ses admirateurs les plus ardents osaient à peine espérer que sa gloire survivrait aux passions politiques dont il avait été l'apôtre le plus éloquent. Lui-même, vous le savez, dans ses adieux au public, a semblé frappé de cette triste vérité : qu'il n'y a ici-bas aucune puissance durable, et que la couronne des poëtes n'est pas plus solide que

celle des rois. Heureusement il est allé trop loin dans ses prophéties. Si toutes ses chansons ne doivent pas garder le charme de la jeunesse, il en est dans le nombre qui ne vieilliront jamais. Celles qui traduisent jour par jour les souffrances du pays, qui témoignent de son courage et de l'aveuglement de ses maîtres, offriront à la postérité l'intérêt profond d'une page d'histoire. Plusieurs, par la sereine élévation des idées, par l'expression concise et ferme, par l'éternelle généralité des sentiments, se placent à côté des plus beaux dialogues de la philosophie antique. Il y a dans la sobriété de sa manière un calcul savant, une connaissance très-sûre du public auquel il s'adresse. Sa réserve, d'ailleurs, ne va jamais jusqu'à la sécheresse. Lorsqu'il s'arrête, ce n'est pas faiblesse, c'est prudence.

Vous n'avez pas oublié, monsieur, le cri d'étonnement qui accueillit les premiers vers de Barbier. Il y avait dans ce hardi défi jeté aux viles ambitions, une virilité tyrtéenne qui semblait impossible au milieu de l'efféminatión générale des mœurs et du langage. On se demandait avec une inquiète curiosité quelle était cette main inconnue qui marquait au front les dilapidateurs de la fortune publique. On s'enquérait avidement des études et des amitiés de ce poëte nouveau qui débutait comme finissent les maîtres. On avait peine à comprendre comment il avait passé si rapidement

de la lecture de Sauval et de Félibien à la sanglante satire de nos turpitudes dorées. Mais qu'importe la singularité de cette métamorphose? Quand il promenait sa pensée dans le vieux Paris de François Ier, il n'avait pas encore trouvé son vrai chemin, il attendait un guide mystérieux. Quand son heure fut venue, il sentit au dedans de lui-même une confiance inespérée. Il n'eut qu'à parler : tous, en l'écoutant, se souvenaient des vers qu'il allait dire.

Jamais, vous le savez, le symbolisme poétique n'avait été si hardiment réalisé. Jamais la langue n'avait plus franchement dépouillé sa dédaigneuse coquetterie. Il semblait que le secret de Juvénal fût retrouvé. Une fois maître d'une image harmonieusement unie à sa pensée, il la mène à bout, il la déploie et la drape, il promène le regard parmi les plis ondoyants et lumineux, et ne laisse ignorer aucune des richesses du vêtement qu'il a choisi. Une image unique lui suffit, parce qu'il en devine toutes les ressources, et qu'il sait les appliquer toutes au besoin du sentiment qui le domine.

Y a-t-il, dans les satires antiques, quelque chose d'une nudité plus saisissante et plus vraie que *l'Idole?* Les matrones latines ont-elles été plus sévèrement fustigées que les femmes de France prostituant à l'étranger vainqueur leur jeunesse et leur beauté?

L'envie ne devait pas laisser impuni le triomphe

du nouveau poëte ; elle a dit que le secret des *Iambes* se réduit à deux procédés bien simples : exagérer pour frapper plus fort, et substituer constamment le sens propre au sens figuré. Vous savez, monsieur, ce que valent ces découvertes. Depuis que la formule est publiée, personne encore n'en a fait usage.

Et puis le *Pianto* n'a-t-il pas répondu victorieusement à ceux qui accusaient la monotone beauté des *Iambes ?* N'y a-t-il pas dans ce poëme de quoi réduire au silence ceux qui blâmaient, dans la force qu'ils ne pouvaient nier, la perpétuité de la tension musculaire ? Toute cette élégie respire une grâce virgilienne. Barbier nous a montré la campagne romaine avec la simplicité du Poussin. Le dialogue entre Salvator et Masaniello ne semble-t-il pas un fragment du poëte sicilien retrouvé sur un palimpseste par la patience d'Angelo Maï ? La grande figure d'Orcagna, dans le Campo-Santo, la figure naïve de Bianca, dont le souvenir toujours présent plane encore sur les clochers de Venise déchue, l'une qui semble tracée avec la plume d'Alighieri, l'autre détachée d'une chronique amoureuse de Shakspeare, n'ont-elles pas marqué dans la manière du poëte un renouvellement vigoureux ?

J'arrive à votre nom, monsieur, qui n'est pas le moins glorieux de cette illustre famille. Vous avez rendu à la période française l'ampleur flottante et

majestueuse qu'elle avait perdue depuis la renaissance. Vous avez sculpté notre idiome, vous l'avez découpé en trèfles et en dentelles; vous avez gravé dans la parole les merveilleux dessins qui nous ravissent dans les tours mauresques, dans les palais vénitiens, dans les vieilles cathédrales chrétiennes. Nul mieux que vous ne possède l'art de lutter par le nombre et la profusion des images avec la peinture la plus franche et la plus vive. Vous avez pour chacune de vos pensées des traits et des nuances qui feraient envie aux héritiers de Titien et de Paul Véronèse. Quand il vous plaît de nous montrer les lignes d'un paysage, ou l'armure d'un guerrier, le pinceau n'a qu'à mettre sur la toile les masses de lumière et d'ombre que vous avez choisies comme les meilleures.

Aussi voyez comme les peintres reconnaissent à l'envi l'intime fraternité qui les unit à vous! voyez comme ils marchent joyeusement à votre suite, comme ils cherchent sur leur palette les costumes et les figures que vous préférez. On dirait qu'à votre voix toutes les formes extérieures de la fantaisie se sont renouvelées. Les ruines délaissées se relèvent pour un culte fervent. Dix siècles de la biographie humaine, flétris par l'ignorance du nom de barbarie, reprennent le rang qui leur appartient dans l'histoire européenne. Le marbre, esclave dévoué de l'art antique depuis la mort de Jean Goujon, demande au ciseau patient la dague

et la cotte de maille, la visière et le bouclier de nos aïeux.

Il se peut, monsieur, que vous préfériez à tous vos recueils lyriques celui que vous avez consacré tout entier à l'Orient ; c'est à coup sûr un des livres les plus merveilleux par la variété du rhythme, par l'abondance inépuisable des métaphores. C'est là que vous avez touché les dernières limites de l'art extérieur ; mais je préfère les *Feuilles d'Automne* aux *Orientales*, et voici pourquoi.

En nous parlant de l'Orient, vous aviez deux partis à prendre. Vous pouviez nous le montrer au milieu des émotions qu'il produit sur un homme d'Europe ; ou bien vous transformer par la pensée, oublier votre patrie et vous faire l'homme du pays où vous alliez. Par un caprice très-légitime et que je ne songe pas à discuter, vous avez choisi un troisième parti. Votre fantaisie a visité l'Orient et nous est revenue pour peindre ses voyages ; mais après l'étonnement du spectacle chacun s'est demandé quel était l'homme caché sous cet artiste prodigieux. Hafiz et Djamy vous avaient prêté leur langage embaumé ; vous aviez pris dans les poëmes suspendus à la voûte de la Mecque les vives allures de l'imagination arabe ; et pourtant deux pages de *Medjnoun et Leïla* produisent sur nous une impression plus profonde que la plus belle de vos Orientales. Pourquoi cela ? C'est qu'il n'y avait en vous ni l'homme d'Orient, ni l'homme d'Europe, ni la

sympathie du cœur habitué aux scènes qui sont devant lui, ni la curiosité réfléchie d'un esprit qui juge en même temps qu'il s'instruit.

Loin de conclure de ces prémices, que je crois justes, la condamnation d'une œuvre qui déroute la critique, je reconnais volontiers qu'il a fallu une singulière puissance de talent pour fixer l'attention paresseuse des lecteurs de France, en mettant dans ce livre tous les éléments, hormis l'élément humain. Il a fallu des ressources multipliées, des secrets imprévus pour dissimuler pendant quatre mille vers l'absence du cœur et de la réflexion. A la place de la poésie vous avez mis la peinture et la musique, ou plutôt de la peinture et de la musique vous avez fait une poésie nouvelle, sans larmes et sans rêveries, mais douce et nonchalante, pleine de murmures harmonieux et de lointaines perspectives : dans l'ivresse des sens on oubliait de penser.

Dans les *Feuilles d'Automne*, l'artiste demeure et l'homme paraît. Comme pour vous reposer de votre capricieux pèlerinage, vous redescendez en vous-même. Vous étudiez patiemment au fond de votre conscience vos douleurs de jeunesse, les joies sereines de votre virilité, vos inquiétudes paternelles, vos ambitions éteintes et renaissantes. Voilà pourquoi je préfère ce dernier recueil à ses aînés.

Parfois, il est vrai, il m'arrive de regretter l'avare sobriété de vos épanchements. Où je voudrais entendre le cri de l'âme, je trouve encore l'esprit

amoureux de ses fantaisies, plus occupé de la gloire que de la vérité. Mais que sont mes reproches en présence des beautés profondes, des traits ineffaçables que vous avez gravés au fronton de votre dernier temple? C'est le plus humain, le plus vrai, le plus grand de tous.

Et maintenant, monsieur, voici que nous avons parcouru le cercle entier de la poésie lyrique, voici que nous avons épuisé la liste glorieuse; quel sera donc, dites-le-moi, le roi de cette poésie?

Lorsque *Cinq-Mars* parut, il y a huit ans, je crois, il n'y eut qu'une voix sur le mérite du style et l'intérêt dramatique de ce beau roman. On était las de tous les pastiches inspirés par *Ivanhoë*. *Cinq-Mars* offrait aux lecteurs de France une fable dont les personnages principaux appartiennent à l'histoire, mais qui pourtant n'a rien de commun avec le type connu du roman historique.

Richelieu, Louis XIII, Anne d'Autriche, sont tracés d'une main ferme et savante. L'élève, ou mieux encore l'écolier du cardinal est habilement recomposé avec les traits semés dans les mémoires des courtisans. Alfred de Vigny a respecté la vérité qu'il avait étudiée. Il nous a montré un roi faible et honteux de sa faiblesse, pleurant le sang qu'il voit couler, et n'osant faire un pas pour arrêter la hache prête à tomber sur une tête innocente, conspirant contre son ministre qu'il n'ose congédier, et dénonçant lui-même ses complices à

l'ennemi qu'il voulait abattre. C'est une physionomie singulièrement triste que celle de ce pauvre roi. Mais je crois que le poëte aurait eu grand tort de l'altérer ; car sans le vrai Louis XIII, Richelieu n'était pas possible. Le cardinal était difficile à peindre, il y avait un double écueil à éviter. En exaltant sa grandeur politique, on courait le risque de dissimuler la cruauté maladive de son caractère. En étudiant trop curieusement toutes les singularités de ce prêtre prodigieux qui tenait du tigre et du renard, on pouvait se laisser aller à oublier toutes les grandes choses qu'il a faites, et toutes celles qu'il avait projetées pour assurer la puissance du royaume. Dans *Cinq-Mars*, Richelieu est simple et naturel jusque dans ses bizarreries les plus inattendues ; mais il garde la hauteur et la netteté de ses vues. C'est plaisir de voir comme il embrasse d'un regard tous les rouages de la machine européenne, comme il enlace dans le réseau de ses pensées tous ces oiselets couronnés qui obéissent en croyant commander, comme il mêle obstinément l'écheveau de ses intrigues, comme il sème les inimitiés pour recueillir les confidences indiscrètes qui échappent à la colère.

Anne d'Autriche nous demeure en mémoire comme une des créations les plus gracieuses de la poésie. La jeunesse et les blonds cheveux de cette belle reine, ses frayeurs et sa piété, son enfantine coquetterie, ses fautes même, composent un en-

semble merveilleux, une figure idéale et harmonieuse qui contraste heureusement avec celle du roi et du cardinal.

L'amitié de Cinq-Mars et de de Thou rappelle par son austère dévouement les amitiés antiques dont nous parle Plutarque. L'amour de Cinq-Mars pour Marie est une étude pleine de finesse et de vérité. Quant à Cinq-Mars lui-même, je sais qu'on a souvent reproché à l'auteur de l'avoir embelli outre mesure, d'avoir trop agrandi l'ambition du favori. Sans doute, à ne consulter que les témoignages, la critique a raison. Mais vous savez comme Alfred de Vigny a répondu à ce reproche ; vous savez comme il a réduit à sa juste valeur ce qu'on appelle la vérité historique. Je ne veux pas le nier, si l'on pousse à bout la pensée de Walter Raleigh, il n'y a plus de croyance possible ; il faut brûler tous les livres qui racontent le passé, ou s'en amuser seulement et renoncer à s'instruire. Mais entre l'incrédulité de l'aventurier anglais et l'orthodoxie universitaire il y a une crédulité moyenne, et c'est à celle-là que le poëte s'adresse. L'historien doit discuter les relations contradictoires, et conclure, après mûr examen, selon la position et la moralité des narrateurs. Le poëte a le droit de choisir entre ces relations celle qui lui agrée le mieux. Est-ce à dire pourtant qu'il pourra méconnaître volontairement le caractère général du siècle où il prend son héros ? Je ne le crois pas. A quoi bon élire pour

ses inventions une date et une patrie? que signifie cette préférence, si elle peut être impunément répudiée? Si le Cinq-Mars de l'histoire n'est pas le Cinq-Mars du poëte, il n'en faut rien conclure contre la vérité du roman; Cinq-Mars peut être idéalisé plus librement que Louis XIII ou Richelieu, parce qu'il n'a pas laissé dans la vie publique une trace aussi profonde.

On a fait au roman d'Alfred de Vigny un reproche très-peu littéraire. On a dit que toute la composition est empreinte du préjugé aristocratique. Il me semble qu'il y a pour cette objection une réponse toute simple. Au commencement du XVIIe siècle, quand Richelieu continuait Louis XI et préparait Louis XIV, le duel politique se vidait entre la noblesse et la royauté; le tour du peuple n'était pas encore venu. Dans un poëme destiné à retracer un des épisodes sanglants de cette lutte mémorable, c'eût été faire preuve d'une rare ignorance que de placer au premier plan la résistance populaire. Au temps de Cinq-Mars, l'aristocratie, en défendant ses priviléges, croyait combattre pour elle-même, et ne prévoyait pas que le peuple imiterait son exemple et prendrait sa place. A deux siècles de distance nous pouvons juger Richelieu et ses ennemis d'un autre point de vue; mais le poëte n'a pas eu tort de s'associer par la pensée aux passions et à l'ignorance de ses acteurs.

La *Chronique de Charles IX* éclate surtout par la réalité des détails. Pourquoi Mérimée a-t-il choisi la Saint-Barthélemi comme cadre de son roman? Je ne sais. Peut-être lui-même ne le sait-il pas. Il avait lu, dit-il, un grand nombre de pamphlets et de mémoires sur la fin du XVIe siècle. Il a voulu faire un extrait de ses lectures, et, par un caprice d'artiste, cet extrait est devenu un roman. Il ne faut pas chercher dans les aventures de Mergy le développement progressif d'une idée préconçue. Non, l'auteur marche à l'aventure comme son héros, il nous mène à l'hôtellerie, au milieu des reîtres et des bohémiens, à la cour parmi les raffinés, dans l'oratoire amoureux d'une comtesse. Il conte pour conter, et chacun des chapitres de son livre est un chef-d'œuvre de simplicité. On n'y trouve jamais une description oiseuse; il ne s'amuse pas à nous expliquer les meubles et les parures en style d'antiquaire. Ce qu'il lui faut, ce qu'il sait créer, ce qu'il nous montre, c'est un ensemble de figures vivantes, énergiques, qui se meuvent hardiment selon les lois de la vraisemblance et de la raison.

Si l'on se demandait quelle synthèse a précédé la composition de cette chronique, il n'y aurait pas de solution possible; mais il y a tant d'autres livres qui se sont passés de synthèse et qui n'en sont pas moins de très-beaux livres! Où est la synthèse de *Gil Blas*, par exemple? Lesage est-il moins grand

pour n'avoir pas deviné d'avance les aventures qu'il raconte ?

Deux figures dominent toute la chronique : Bernard de Mergy et Diane de Turgis. Bernard est un type heureusement imaginé, plein de courage et de crédulité, vertueux, ferme dans ses croyances, mais emporté, comme les jeunes gens de son âge, par l'ardeur tumultueuse des sens. Quand il entrevoit pour la première fois l'espérance d'être aimé, il tressaille de joie et se livre à sa destinée ; il ne s'arrête pas un instant à considérer le danger ; sa bravoure et son aveuglement sont pleins de naturel, le roman s'en arrange très-bien. L'auteur a su donner à son héros une franchise qui lui concilie tout d'abord la sympathie du lecteur. Quand Bernard va jouer sa vie sur le Pré aux Clercs, il ne tremble pas, mais il est ému comme il doit l'être ; il sait que dans un instant il peut mourir, et il ne peut quitter sans regret une vie qui s'ouvre à peine, des espérances que le temps n'a pas encore flétries. C'est pourquoi j'aime Mergy.

Diane est une hardie jouteuse qui mène vaillamment une aventure. Elle prend pour elle le rôle que Bernard n'ose pas essayer. Elle poursuit l'amant qui devrait l'attaquer. Ce n'est pas, j'en conviens, la méthode usitée aujourd'hui ; mais le roman se passe au XVIe siècle, parmi les femmes dont Brantôme nous a laissé de si joyeux portraits. Cette date n'est pas sans importance. Un siècle plus tard,

à Versailles, par exemple, quoique les mœurs fussent loin d'être pures, quoique Bussy et Saint-Simon rappellent dans plus d'une page les galants récits de Brantôme, Diane de Turgis n'aurait pas été vraisemblable.

Le caractère de Diane, malgré son apparente virilité, n'est cependant pas dépourvu d'intérêt poétique. Dès les premières pages on comprend qu'elle n'a jamais connu d'amour comme celui de Bernard. Jusqu'alors elle n'avait été aimée que pour sa beauté. Elle entrevoit dans l'empressement respectueux de Mergy une affection plus pure, plus élevée, et sans savoir si elle est capable d'éprouver un pareil sentiment, elle est fière de l'inspirer, et se décide à faire la moitié du chemin pour amener à elle son timide antagoniste.

Quoique le cadre de cette chronique soit emprunté à l'histoire, cependant les figures historiques y sont rares. Mais celles qui paraissent sont indiquées par des silhouttes vives et hardies. Charles IX, tel que Mérimée nous le donne, s'accorde très-bien par l'étroit horizon de sa pensée avec la tête que nous avons au Louvre. L'auteur a tiré de ce portrait ce qu'on en pouvait tirer : il a retrouvé l'homme sous le marbre.

Ce que Mérimée dit de la Saint-Barthélemi a semblé à quelques esprits graves un paradoxe ingénieux. Pour moi, je l'avouerai, je ne crois pas que Charles IX fût capable de projets longtemps

médités. J'incline à penser qu'il a pu résoudre un massacre comme une partie de chasse. Cette théorie doit être prise pour ce qu'elle vaut ; ce n'est ni une apologie ni une accusation, c'est une vue contestable mais qui ne manque pas de vraisemblance.

Quel que soit l'avis du lecteur érudit sur les opinions historiques et morales de Mérimée, nous aurions à regretter une scène du premier ordre, si l'auteur eût placé son récit dans une autre année que celle de la Saint-Barthélemi. Quand Mergy veut quitter sa maîtresse, et que Diane, après avoir vainement essayé de convertir son amant, essaye de le retenir, quand elle l'étreint dans ses bras, le poëte s'élève malgré lui aux accents les plus pathétiques de la passion. Malgré le désintéressement qu'il professe, il ne peut se refuser à l'entraînement du sujet ; lui, qui d'ordinaire est si sobre d'images, il trouve à son insu des expressions pittoresques. Il y a dans l'amour de Diane, furieux et dévoué, quelque chose de la colère maternelle d'une lionne défendant sa famille. C'est qu'en effet Diane aime Bernard à l'heure du danger autrement qu'elle ne l'aimait d'abord ; c'est qu'au moment de le perdre, elle a senti redoubler pour lui sa première affection.

Ce que j'admire dans *Notre-Dame de Paris*, c'est l'inépuisable richesse d'épisodes et d'incidents que vous avez semée dans ce beau livre. Vous semblez prendre plaisir à compliquer l'entrelacement des

fils de votre récit pour dénouer sans peine ce qui semble inextricable.

Ceux qui ne verraient dans ce vaste récit que l'intérêt poétique, ne comprendraient que la moitié de votre pensée. Votre volonté, je le sais, a été plus haute et plus hardie. Vous avez projeté la reconstruction de la France au XVe siècle. La tâche était grande, l'avez-vous accomplie? Vous avez pris pour centre de votre composition la cathédrale de Paris, et autour du temple chrétien vous avez groupé toutes les formes de la vie nationale. Phœbus, Gringoire, Claude Frollo, Quasimodo, sont des types longtemps médités, qui résument les conditions et les mœurs de la société française au XVe siècle.

J'aime la Esmeralda, quoiqu'elle procède de Fenella et de Mignon. C'est une ingénieuse invention d'avoir réuni sur la tête d'une danseuse l'amour d'un soldat, d'un poëte, d'un prêtre et de Quasimodo. Grâce à cet heureux artifice, l'intérêt romanesque vient colorer toutes les parties du récit. Mais derrière cette héroïne visible il y a une idée mystérieuse, *la destinée*, une main de fer qui étreint tous les personnages et les pousse vers un but inconnu. En disposant, comme vous l'avez fait, des créatures de votre fantaisie, vous avez agi selon votre droit. Et j'aurais mauvaise grâce à vous demander pourquoi vous avez prodigué le malheur avec une telle profusion. Vous l'avez voulu, vous le pouviez.

La grâce aérienne de la Esmeralda, opposée à la laideur monstrueuse de Quasimodo, est un caprice que je ne veux pas discuter. Pour le prêtre et le poëte, je pense qu'ils n'auraient rien perdu, si l'un avait eu des sens moins grossiers, si l'autre avait eu un caractère moins avili par la misère et la servilité.

Venons à une question plus sérieuse. Dans votre pensée, au XVe siècle, le peuple relevait de la volonté du juge, qui relevait du prêtre, qui ne relevait que de Dieu. Est-ce bien là, monsieur, une formule applicable au règne de Louis XI ? Je n'ai pas dessein d'entreprendre ici l'apologie de la magistrature ou du clergé ; je me demande seulement si l'Église, en 1483, était souveraine, si le prêtre gouvernait, si la société était régie par une foi aveugle et soumise. Je me demande si le pouvoir théocratique, si éclatant et si fort au XIIIe siècle, n'était pas déchu de son ancienne splendeur quand le cardinal de La Balue expiait sa résistance dans une cage de fer. Ces questions, vous le savez, ne relèvent pas de la fantaisie : c'est à l'histoire seule qu'il appartient de les résoudre.

Or, quelle a été la pensée politique de toute la vie de Louis XI ? Abaisser la noblesse en élevant la bourgeoisie, diviser ses ennemis par la ruse, asseoir la royauté sur les ruines de la puissance féodale, appeler aux emplois les plus capables, sans acception de richesse ou de naissance, pour mater les

grandes familles et ternir le lustre des grands noms, en les réduisant à l'oisiveté.

Il est donc vrai, monsieur, que le monde que vous nous avez montré n'est pas le monde du XVe siècle. C'est un monde qui est à vous tout entier. Ce n'est pas le monde de l'histoire, c'est une création éclose dans votre cerveau, que votre parole a douée de vie, à qui vous avez donné le droit de cité littéraire.

Mais, je me hâte de le reconnaître, vous avez fait pour la prose, dans *Notre-Dame de Paris*, ce que vous aviez fait pour la poésie dans les *Orientales*. Vous avez forgé la langue sur une enclume sonore et solide, vous l'avez enrichie d'images qu'elle ne connaissait pas; c'est un champ que vous avez défriché, que vous avez ensemencé de vos mains : nul ne peut vous en disputer la moisson sans injustice.

Notre-Dame est à mes yeux un édifice magnifique, plein de secrets inattendus, qui fatigue la curiosité sans l'épuiser. C'est une construction gigantesque dont les pierres innombrables, soudées ensemble par un ciment invisible, semblent défier nos rêves les plus hardis. Mais dans ce poëme singulier, si l'on excepte la recluse, où est le rôle de l'homme ?

Où placer le beau poëme de *René*, qui, depuis trente ans, n'a pas encore lassé notre admiration ? Est-ce une élégie ? est-ce un roman ? Qu'importe,

n'est-ce pas? Critique de second ordre dans le *Génie du Christianisme*, voyageur inexact et verbeux dans l'*Itinéraire*, imitateur patient, mais inutile, de Virgile et d'Homère dans les *Martyrs* et les *Natchez*, Châteaubriand occupe encore aujourd'hui une des cimes les plus élevées de la poésie. *René*, par sa mélancolie, par la peinture profonde, quoique rapide, des souffrances du génie oisif, par le tableau vivement esquissé du cœur qui répugne au présent et n'a pas encore trouvé l'avenir qu'il doit souhaiter et poursuivre, *René* demeure, avec l'admirable épisode de *Velleda*, le plus glorieux titre de Châteaubriand. Bien des images, bien des sentiments, aujourd'hui presque effacés par l'usage, ont été gravés sur l'airain par la main de René. Je ne crois pas qu'on doive regretter, dans cette autobiographie, l'absence des développements dramatiques; où l'action commence la rêverie finit. René, une fois arraché au supplice de sa pensée, d'autant plus déchirante qu'elle est plus indécise, ne serait plus René; s'il se mêlait au monde pour y jouer son rôle, il perdrait sans retour la majesté qui ne l'abandonne jamais au milieu de ses hymnes désespérées.

Ce qu'il faut admirer dans *Indiana* et dans *Valentine*, c'est la prédominance constante de l'élément humain. On pourrait désirer plus de prudence et d'habileté dans les évolutions de la fable; on pourrait souhaiter une économie plus sage dans

l'invention des scènes, une connaissance plus complète de la conclusion définitive; mais ce qui éclate à chaque page, c'est l'intime vérité des sentiments.

Lélia, si diversement jugée par la foule, a survécu, comme on devait s'y attendre, aux excommunications et aux apothéoses. Conrad, Lara et Manfred ont légué à Lélia leur inépuisable tristesse; mais la douleur, en descendant sur les lèvres d'une femme, est devenue plus cruelle et plus impitoyable.

Quelle sera la destinée de ce poëte nouveau qui, en deux ans, a conquis une place si belle. Quoi qu'il arrive, l'auteur de *Valentine* et de *Lélia* peut se reposer impunément et sommeiller à ses heures, sans craindre nos reproches. Qu'il soit ce qu'il lui plaira d'être, nos yeux ne quitteront pas la route et suivront la poussière de ses pas.

Eh bien ! quel sera le roi du roman ?

Après ce rapide résumé de notre situation poétique, n'est-il pas permis de hasarder un ensemble de conjectures sur la destinée prochaine des formes diverses de l'imagination ?

La poésie lyrique a maintenant épuisé l'étude et l'analyse de la vie individuelle; elle a envisagé sous toutes ses faces le moi humain. Il me semble qu'elle a aujourd'hui une autre destinée à remplir. Sans vouloir, comme les disciples de quelques philosophies ébauchées, lui assigner un rôle direct

dans le renouvellement social qui se prépare, je crois qu'elle doit se mêler plus activement qu'elle ne l'a fait jusqu'ici à la lutte des intérêts positifs et des passions publiques. Est-ce à dire que le poëte lyrique sera tribun ou hiérophante? Non, sans doute. S'il essayait d'empiéter sur la mission de l'orateur ou du philosophe, il s'y absorberait tout entier et disparaîtrait. J'entrevois seulement que l'égoïsme poétique excite de jour en jour des sympathies moins vives. C'est une belle chose, et très-grande assurément, de se poser seul en face de la société, de raconter ses souffrances intérieures, ses ambitieuses espérances, de dédaigner les plaisirs vulgaires, de vivre en soi-même comme dans un asile inviolable, de regarder la foule qui s'agite, comme un pasteur ses troupeaux. Mais, à se nourrir perpétuellement de la contemplation de soi-même, on voit bientôt se troubler la sérénité primitive de ses pensées; on ne se trouve plus si grand qu'à l'heure de la retraite; bon gré mal gré, il faut revenir au monde et s'y renouveler.

Déjà la satire s'est élevée au lyrisme le plus haut; cette fusion légitime de l'enthousiasme et de l'ironie ouvre glorieusement un nouvel avenir. Désormais on ne doit plus craindre que la pensée poétique s'appauvrisse ou se mutile en s'appliquant à la réalité. Le poëte ne perdra rien de son individualité en quittant les cimes solitaires de la méditation pour la tumultueuse arène. A la richesse

de son langage, à l'énergie pénétrante de son regard, on le reconnaîtra facilement.

Le *Curé de Village* réalisera, je l'espère, une partie de cette prophétie. Sans doute, nous y verrons l'alliance heureuse et féconde du réalisme de Crabbe et du lyrisme de Wordsworth. Nous y retrouverons les traits naïfs et vrais du *Borough* et la morale auguste et sympathique de *l'Excursion*. Cette analogie, que j'indique sans pouvoir la constater, n'entraîne pas l'imitation ; Lamartine aura cédé, malgré lui, à une inspiration pareille ; il n'aura pas dépendu de lui de choisir le sujet de ses études ; ce qu'il fera, il n'aurait pas pu ne pas le faire. Il ne cessera pas d'être lui-même en traduisant, sous un autre ciel, avec d'autres émotions, des pensées unies à celles du poëte des lacs par une étroite parenté.

Je ne veux pas croire que Béranger garde fidèlement le silence auquel il s'est engagé : il pourra bien prendre en dégoût la lutte politique ; mais il ne pourra se défendre d'exprimer sur les croyances qui tombent en ruines quelques-unes de ces pensées bienveillantes où il sait si bien allier le regret et l'encouragement.

Et vous, monsieur, dans vos poésies politiques, qui sans doute ne se feront pas longtemps attendre, vous serez amené à modifier le cercle ordinaire de vos pensées. Je n'entends pas ici parler de l'altération progressive de vos opinions sur les hommes et

sur les choses : je me suis souvent dit, et je me dis encore, qu'en pareille matière l'extrême constance pourrait bien n'être, après tout, que la perpétuité du mensonge. Puisque les affections humaines s'évanouissent, pourquoi les idées ne subiraient-elles pas la même loi ? Ce n'est pas moi qui vous reprocherai d'avoir cru aux promesses de la vieille monarchie, d'avoir été *cavalier* jusqu'au jour où la crédulité n'était plus possible sans aveuglement. Non, le changement que je prévois est d'une autre nature. Vous prendrez à la lutte sociale une part plus directe et plus active ; vous ne pourrez plus, comme autrefois, vous glorifier dans l'anathème et le dédain ; la vie publique vous atteindra, et vous serez forcé de mêler à votre tristesse les conseils et les espérances.

L'avenir du roman et du théâtre se dessine encore plus nettement que celui de la poésie lyrique.

N'est-il pas évident, pour tous les observateurs de bonne foi, que le roman et le théâtre ont épuisé la poésie matérielle ? N'est-il pas évident que la foule n'accueille plus maintenant que par l'indifférence et le dégoût toutes les orgies sanglantes, qui depuis quinze ans ont envahi le roman et le théâtre ?

A force d'étudier les hommes modifiés par les temps et les lieux, nous avons presque oublié l'homme de tous les lieux et de tous les temps ;

en scrutant les mœurs et les costumes de chaque siècle, nous avons oublié le type des passions cachées sous ces enveloppes variées; nous datons à merveille l'amour et l'ambition, mais c'est à peine si nous connaissons les ressorts de ces deux passions.

Il faut abandonner pour quelque temps l'histoire, c'est-à-dire la variété visible, et aborder hardiment la philosophie humaine, c'est-à-dire le spectacle intérieur des passions, variété non moins grande que la première, mais plus difficile à saisir, aussi réelle, quoique plus obscure, permanente et toujours comparable à elle-même. L'histoire sans la philosophie ne donnera jamais qu'une poésie misérable. Mais pour apercevoir l'homme dans les récits du passé, il faut négliger volontairement la draperie pour la statue : il faut contempler longtemps la nudité vivante avant d'essayer les plis du manteau.

C'est pourquoi le roman et le drame ont deux choses à faire avant de revenir à l'histoire. Il faut d'abord qu'ils prennent l'homme de leur temps pour le soumettre aux métamorphoses de l'inspiration. N'ayant pas à s'occuper de la question extérieure, ils pourront traiter plus à fond et plus sérieusement le sujet même de leurs conceptions, la passion qu'ils auront choisie. Cette première épreuve achevée, ils pourront tenter dans l'histoire l'application d'une méthode pareille.

Par exemple, ils prendront une époque bien circonscrite, et dans le cercle de cette époque ils essayeront de réaliser une conception *à priori*, une fable toute faite, le développement d'un caractère trouvé d'avance. Arrêtés à chaque pas par la réalité relative et passagère qui devra servir d'encadrement à la réalité permanente, c'est-à-dire humaine, ils gagneront dans cette lutte courageuse, une habileté nouvelle et plus profonde.

Ce ne sera plus ni le roman, ni le drame historique : ce sera le roman et le drame dans l'histoire. Mais comme les noms et les personnages historiques ne joueront aucun rôle dans ces innovations, il n'y aura aucune parenté entre ce nouveau genre de poésie et la poésie qui s'est appelée historique jusqu'ici. Chacun des acteurs appartiendra tout entier au poëte, et les particularités de l'histoire, en se réfléchissant dans ces créations, n'en pourront troubler l'originale spontanéité.

Enfin, après cette seconde épreuve, non moins profitable que la première, la poésie pourra reprendre l'interprétation de l'histoire; elle pourra, sans crainte de trébucher, remettre dans le roman et dans le drame les personnages dont la tradition nous a légué le portrait et la biographie, achever les physionomies ébauchées, combler les lacunes des récits, expliquer les énigmes politiques demeurées obscures pour les contemporains, compléter la science par l'inspiration.

Cette triple évolution, que je prévois, ne s'accomplira pas dans tous les esprits. Quelques-uns s'arrêteront à la première et se complairont dans l'étude poétique de l'humanité prise en elle-même, sans acception de temps ni de lieu ; ils placeront dans le siècle où ils vivent les héros de leur fantaisie, pour se dispenser de la description qui a perdu tant de poëtes. Sans doute le roman de Sainte-Beuve appartient à cette première évolution. D'ici à deux mois nous le saurons.

La seconde évolution, que je voudrais voir s'accomplir en même temps dans le roman et dans le drame, n'a pas encore, que je sache, de représentants avoués. Est-ce à l'auteur de *Cinq-Mars* ou *de Notre-Dame de Paris* que cette gloire est réservée? Nous le saurons peut-être avant d'apercevoir les premières feuilles.

Reste la troisième évolution, qui se réalisera dans un avenir plus éloigné. Celle-là, vous n'en doutez pas, sera franchement et unanimement acceptée. Préparée par les deux autres, elle ne les dominera pas, mais elle les complétera. Ce sera l'union intime et vivante de l'histoire et de la philosophie sous la forme poétique.

Si toutes ces réflexions, comme je l'espère, sont vraies, si j'ai raison de promettre à la poésie un avenir qui n'aura rien à envier au présent, que deviendront les dynasties si complaisamment inaugurées de nos jours? Verrons-nous se fonder de

nouvelles royautés littéraires? Les grands noms que j'ai comptés auront-ils disparu? Je ne le crois pas. Le moule de ces statues ne se bâtit pas en une nuit.

Mais il y a dans ces présages un enseignement sérieux. Puisque les idées victorieuses hier, aujourd'hui chancelantes, céderont demain le pas à des idées nouvelles, il ne faut pas se hâter de placer sur un piédestal les poëtes applaudis qui passent devant nous; il faut estimer chacun pour ses œuvres, le glorifier selon sa puissance, mais nous abstenir prudemment de l'adoration et de la prière. Il ne faut pas saluer du nom de rois ceux qui nous dépassent de la tête, ni plier le genou devant eux. Ni rois, ni sujets : que la poésie et la critique se donnent la main.

1834.

XXIII.

DE LA LANGUE FRANÇAISE.

Il y a aujourd'hui cent quatre-vingt-dix-neuf ans que Richelieu demandait à l'Académie française le dictionnaire de notre langue, et, après deux siècles de travaux et d'efforts collectifs, ce dictionnaire n'est pas encore prêt. C'est à peine si nous possédons aujourd'hui les premiers rudiments d'un pareil recueil. Le dictionnaire de notre langue est-il donc impossible? Notre idiome, le plus clair et le plus précis de tous les idiomes européens, ne peut-il être analysé complétement, décomposé dans tous ses éléments? Ne sera-t-il donné à personne de rassembler et de présenter, dans un ordre convenable, la législation et la jurisprudence de notre langue? Ne se trouvera-t-il jamais parmi nous un homme de savoir et de patience qui suive l'exemple de Samuel Johnson, et définisse toutes les nuances de l'expression avec une rigueur précise?

M. Villemain, secrétaire perpétuel de l'Acadé-

mie française, en écrivant la préface du nouveau Dictionnaire, s'est proposé, non pas de réfuter, mais de prévoir les objections qui ne devaient pas manquer à ce travail. Il a pris à tâche de multiplier les problèmes, de les poser avec une franchise presque téméraire; mais il n'a pas même essayé de les résoudre. Il a fait les honneurs de l'Académie comme une maîtresse de maison fait les honneurs de son souper. Il redoutait la délicatesse des convives; il se défiait de sa cave, de son gibier, de ses fruits; il a été au-devant de la critique, et, après un salut plein de modestie, il a lui-même énuméré tout ce qui manquait au service de la table. Mais après ce compliment de pure politesse, après ces rapides excuses, il s'est engagé bien vite dans le récit d'anecdotes sans nombre, espérant, non sans raison, que la meilleure partie des convives oublierait le souper pour écouter l'amphitryon.

Certes, M. Villemain sait aussi bien que nous que sa préface ne prouve rien, il ne s'abuse pas sur la valeur de cette conversation ingénieuse. Ce qu'il nous dit de Christine et de Colbert, des amis, et des jeux de prince, serait fort bien placé dans un salon, mais ne signifie pas grand'chose en tête d'un dictionnaire. Les femmes ne seraient pas fâchées d'apprendre que la reine de Suède, en écoutant un cahier de l'Académie, s'est souvenue de Fontainebleau. Les oisifs, qui ne dédaignent pas

un lieu commun, pourvu qu'il soit habilement paré, ne feraient pas fi d'une discussion lexicographique sur les amitiés de cour ; mais le lecteur qui consulte un dictionnaire demande à s'instruire et non pas à s'amuser. Or, une trentaine d'anecdotes sur Christine et sur Colbert, n'apprennent absolument rien à celui qui étudie la langue.

M. Villemain, prenant l'histoire de notre idiome à la volonté de Richelieu, et se fiant, pour autoriser son caprice, à quelques paroles de Pélisson, prend plaisir à nous expliquer pourquoi et comment l'Académie, de 1637 à 1694, a fait, défait et refait plusieurs fois le travail de son dictionnaire ; il insiste avec une sagacité rapide et mondaine sur les partis qui ont divisé notre littérature pendant le XVIIe siècle ; il nous montre la France partagée entre la virilité austère de Pierre Corneille, la pudeur sérieuse de Jean Racine, et l'inflexible chasteté de Port-Royal. Il s'associe adroitement aux embarras et aux inquiétudes de l'Académie, qui voulait constituer la langue, et ne savait où la prendre pour la régler. Il nous montre les pierres se désunissant et se dérobant sous la main de l'architecte. Il nous raconte, comme un chagrin de famille, les tentatives haletantes de ces rois sans sujets, de ces législateurs sans nation, qui attendaient pour promulguer leurs décrets, que la France voulût bien enrayer, et qui, au bout d'un demi-siècle, osaient à peine se prononcer.

Tout cela est fort ingénieux, fort habilement dit; mais où est la conclusion de toutes ces prémisses accumulées avec une ostentation enfantine? Où est le théorème qui résume et féconde l'une par l'autre toutes ces vérités jetées au hasard? M. Villemain ne semble pas un seul instant préoccupé de la mission qui lui est confiée. Secrétaire d'un corps savant, au lieu de formuler nettement sa pensée, il s'applique à éluder les paroles décisives. Il traite l'histoire et les transformations de la langue comme un délassement. On dirait qu'il tremble d'ennuyer son auditoire, et qu'il prodigue la distraction, au risque d'omettre l'enseignement, pour éviter l'indifférence et l'inattention. Ce procédé, je le sais bien, n'est pas sans avantage. A la tribune comme dans la chaire, c'est souvent une ressource victorieuse, et plus d'un orateur a été proclamé grand pour avoir fait le tour d'une question sans l'entamer. Mais le véritable enseignement et la véritable éloquence préparent leurs triomphes par une méthode plus laborieuse.

Sur le terrain du XVIIIe siècle, M. Villemain continue, avec une aisance toute familière, ses causeries vagabondes. Il va de Montesquieu à Voltaire, de Diderot à d'Alembert, sans autre loi que son caprice. Cependant, à travers son apparente indifférence, il est facile d'apercevoir qu'il n'aime pas la prose philosophique. Il se plaint sans amertume, mais avec sincérité, de l'appauvrissement de

la langue; il regrette les périodes sérieuses, les phrases latines, si respectées à Versailles, et traitées si lestement par les encyclopédistes. Je ne veux pas le chicaner sur cette particularité de son goût; il est libre assurément de préférer dans notre littérature l'époque la plus austère et la plus contenue. Mais il se devait à lui-même, il devait à l'Académie, d'expliquer autrement les motifs de sa préférence; car le secrétaire d'un corps savant, qui ne parle pas en son nom, mais au nom de tous ses confrères, déroge à sa dignité en donnant son avis comme un homme du monde. Sa tâche n'est pas seulement de se prononcer pour *Athalie* contre *Mérope*, pour les *Provinciales* contre les *Lettres Persannes*, mais bien aussi de montrer précisément comment et pourquoi la trame de la langue s'est altérée, ou plutôt modifiée. Si son opinion se présente sous la forme d'une boutade, c'est une opinion sans poids et sans autorité. Sa voix n'est pas une voix solitaire : il a recueilli les suffrages, il sert d'interprète à une majorité; or cette majorité n'ignore sans doute pas la raison de ses sympathies, et nous avons le droit de la connaître.

Comme il est dans la destinée de la conversation de projeter sur toutes les idées qu'elle traverse une lueur passagère et le plus souvent insaisissable, nous avons vu sans étonnement la Constituante et la Convention caractérisées par M. Villemain avec aussi peu de précision que Port-Royal et que l'En-

cyclopédie. Que le volcan révolutionnaire ait soumis la langue à une fusion irrésistible, à la bonne heure ! Mais comment cette fusion a-t-elle été préparée ? De quelle nature était le métal contenu dans le creuset ? Quelles scories ont été vomies par la fournaise ? Le secrétaire de l'Académie n'en dit rien.

Aussi avons-nous peine à comprendre pourquoi notre langue toucherait maintenant à la vieillesse. Malade ou non, l'idiome français demande un biographe plus patient et surtout plus didactique. Il y aurait au moins de l'imprudence à condamner, sans plus ample informé, cette pauvre langue française qui, selon M. Villemain, est née d'hier.

Toutefois cette préface, contre laquelle je ne veux pas m'acharner, avec son érudition mondaine et ses anecdotes verbeuses, est un bouclier bien grand pour le corps qu'elle protége ; car le Dictionnaire de l'Académie se réduit à la seule définition des mots. Riez, messieurs, riez tout à votre aise des étymologies de Platon ; commentez joyeusement le Cratyle, prenez en pitié les efforts de Socrate pour tirer la langue grecque d'elle-même ; mais au moins que votre gaieté nous soit bonne à quelque chose, et si vous dédaignez de remonter à l'origine des mots, définissez-les de manière à rendre inutiles toutes les généalogies.

Or, bien qu'il n'entre pas dans ma pensée de discuter alphabétiquement toutes les définitions du

nouveau Dictionnaire, je ne puis me dispenser d'en signaler quelques-unes. J'ouvre au hasard, et j'essaye de savoir ce que c'est qu'un chien. J'apprends que le chien est le plus fidèle des animaux domestiques. Ceci est, si je ne me trompe, une imitation ingénieuse de Buffon. Si le cheval est la plus noble conquête que l'homme ait jamais faite, il n'y a rien que de naturel à voir dans le chien le plus fidèle des animaux domestiques. Qu'est-ce qu'un chat? Un animal domestique qui prend les rats et les souris. Par une inconséquence que je ne sais comment qualifier, le rat n'est pas défini comme il devrait l'être : animal poursuivi et attrapé par le chat. Il y avait pourtant, dans la définition du triangle donnée par les géomètres, un bel exemple à suivre. Est-ce que par hasard il y aurait anarchie dans l'Académie? Est-ce que cette illustre société, infidèle au souvenir de Richelieu, aurait désappris l'obéissance? Quoi! le rat est un animal de la classe des rongeurs? Mais le naturaliste qui s'est chargé de définir le rat a-t-il donc dédaigné de s'occuper du chat?

Qu'est-ce que l'homme? Un être raisonnable, composé d'une âme et d'un corps. Ceci assurément est une majestueuse définition; mais il me semble que monseigneur l'archevêque de Paris pourrait y reprendre une sorte de sécheresse philosophique. Pourquoi ne pas se résigner courageusement à l'orthodoxie? Pourquoi ne pas dire avec l'Église ro-

maine : L'homme est un être créé à l'image de Dieu? Sur le terrain théologique, la zoologie n'a plus qu'une valeur secondaire; mais sur le terrain philosophique, c'est autre chose. Et puis, messieurs, vous n'y prenez pas garde, en définissant l'homme, vous tranchez une question que Descartes a longuement discutée, vous niez l'âme des bêtes! Et que devient la fidélité du chien? Admettez-vous la fidélité sans âme? Et si le chien est le plus fidèle des animaux, il y a donc d'autres animaux fidèles? Croyez-vous à la fidélité des arbres et des pierres? Rentrez en vous-mêmes, interrogez votre conscience et pesez la valeur de vos paroles. N'êtes-vous pas au moins coupables d'étourderie?

Je conçois tout votre embarras lorsqu'il s'agit de définir le temps, l'espace, la durée, l'âme, la vie et Dieu; mais la pensée, l'imagination, la volonté, la liberté pourraient facilement s'expliquer avec plus de précision, et, sans prendre parti pour les catégories grecques ou allemandes, sans vous prononcer pour Aristote ou pour Kant, vous aviez à votre service des paroles intelligibles pour le savant et pour la foule; il ne vous était pas défendu de marquer la différence qui sépare la conception de l'invention, la délibération de la résolution, et pourtant vous avez renoncé à marquer cette différence, comme si la tâche était au-dessus de vos forces. En vérité, c'est trop de paresse ou de modestie.

Comment admettez-vous parmi les hiéroglyphes

les caractères idéographiques et les caractères phonétiques ou alphabétiques, pour nier cette distinction en définissant les signes hiéroglyphiques? Est-ce que la pierre de Rosette et les aiguilles de Cléopâtre ont eu le même sort que le chat et le rat? Est-ce que l'Égypte a été partagée, comme la zoologie, entre deux seigneurs trop fiers pour se concerter et s'éclairer par de mutuelles questions? De grâce, messieurs, accordez-vous. Soyez de l'avis d'Hérodote et de Rollin, et niez l'existence des lettres hiéroglyphiques; ou prenez au sérieux de Guignes, Young et Champollion. Mais n'offrez pas à l'esprit mutin de notre génération le spectacle de vos différends? Si l'inscription bilingue sur laquelle l'Europe savante a usé ses yeux n'est pour vous qu'une énigme indéchiffrable, dites-le hardiment, unanimement, et ne laissez pas une page de votre Dictionnaire narguer les chambres qui ont acheté les manuscrits de Champollion, pour contredire ailleurs cette page railleuse, et réhabiliter d'un trait de plume la grammaire égyptienne.

Cette peccadille archéologique effarouchera peu de monde, je le sais bien, et vous serez facilement absous sur ce chapitre. Les hiéroglyphes et l'hébreu continueront longtemps encore de signifier pour le vulgaire les ténèbres impénétrables. Mais votre définition de l'ïambe n'a pas la même excuse, et ne peut être, aux yeux de personne, une faute vénielle. Après la qualification prosodique de l'ïambe

grec et latin, n'était-ce pas pour vous un devoir d'indiquer la tentative glorieuse d'André Chénier? Sans admettre comme irrécusables les travaux de l'abbé d'Olivet sur la *quantité* de la langue française, ne pouviez-vous donner droit de bourgeoisie aux ïambes terribles qui ont flétri les bourreaux barbouilleurs de lois? Il me semble que cette indication ne sortait pas du domaine de la lexicographie.

Votre définition des nerfs ne satisfera, je le crains bien, ni les femmes qui ont fait de l'évanouissement une étude méthodique et savante, ni les anatomistes scrupuleux et incrédules. Vous dites que les nerfs portent à l'âme les impressions extérieures et transmettent aux organes musculaires les décisions de la volonté. Vraiment vous êtes un puits de science; et toute la faculte de théologie va tressaillir en lisant ces paroles dignes du bûcher. Mais, tout en méritant les fagots catholiques, vous n'êtes, pour les naturalistes de six mois, que des parleurs ignorants; car votre définition supprime d'emblée tous les nerfs de la vie organique, c'est-à-dire tous ceux qui servent à la respiration, à la digestion. Croyez-vous que la volonté préside à toutes les fonctions de la vie? Croyez-vous que les aliments, une fois introduits dans le tube digestif, puissent, selon qu'il plaît à l'homme, conserver ou perdre leur forme primitive? que le sang veineux puisse, au gré de notre pensée, devenir ou ne devenir pas sang artériel? Si vous aviez lu jusqu'au

bout une page de Bichat ou de Cuvier, vous auriez vu la distinction de la vie animale ou volontaire, et de la vie organique ou involontaire.

Les exemples que vous avez choisis pour étayer vos définitions n'accusent pas chez vous une grande ardeur d'investigation. Comme un homme ennuyé de dîner seul qui enverrait son valet de chambre inviter les passants, vous avez tendu la main aux premières phrases venues. Vous les avez comptées, avec orgueil sans doute; vous aimez les tables nombreuses. Vous avez ouvert les deux battants de votre porte, et vous ignorez entre quels convives vous allez vous asseoir. Quelles leçons recueillerez-vous dans la société de ces illustres inconnus?

Montrez-moi, de grâce, l'acte de naissance de ces phrases bien-aimées. Vous les avez enrôlées comme des enfants perdus, et pour garnir les rangs de votre armée, vous n'avez consulté que la grandeur de vos cadres. Vous avez mesuré l'espace ouvert devant vous, et qu'il vous était prescrit de remplir; la patience vous a manqué pour organiser des régiments, et vous avez pris à votre service des bandes indisciplinées. Les phrases qui jouent le rôle d'exemples dans votre nouveau Dictionnaire n'ont été présentées par personne, et ne trouveraient pas un répondant. Vous les donnez pour des phrases usuelles; mais où commence, où finit l'usage que vous prenez pour guide? à quelles conversations empruntez-vous les autorités que vous citez? à quel

salon élégant demandez-vous des lettres de naturalisation pour vos locutions familières? Ma curiosité, je l'espère, n'a rien de surprenant, ni d'imprévu. Mon insistance, messieurs, est toute naturelle. Chargés officiellement du gouvernement de notre langue, vous devez vous montrer sévères pour les mots qui demandent le droit de cité. Or, en parcourant les exemples qui accompagnent vos définitions, j'ai vainement cherché la précision et la netteté qui ne doivent jamais manquer à ces sortes de témoignages.

Soyez francs, messieurs, et confessez votre faute. Vous avez partagé fraternellement la besogne qui vous était confiée. Vous avez accompli votre tâche au coin du feu, en famille. Vous avez défini les mots selon vos lumières personnelles, et lorsqu'il s'est agi de trouver des exemples, vous les avez demandés à votre ménage, comme il convient à des hommesrangés. Vos femmes et vos filles ont apporté leur contingent, et vous les avez associées à votre gloire anonyme sans les soumettre à aucune épreuve. Cette paternelle imprudence fait honneur à vos vertus domestiques; mais, pour rédiger un dictionnaire, l'amour du foyer ne suffit pas.

L'étude, je ne l'ignore pas, expose la pensée à de nombreuses distractions, et l'entraine souvient bien loin du cercle de la famille. Mais, pour ceux qui ne se résignent pas à ces aventureux pèlerinages, il n'y a pas d'œuvre possible. Il fallait faire

provision de courage, franchir le seuil des salons où la langue est encore respectée, cuirasser votre âme contre les dangers et les tentations, et, à la lueur des bougies, sous le feu des regards étincelants, dans l'atmosphère parfumée où s'agitent les femmes ingénieuses et oisives, glaner les phrases qui se disent et ne s'écrivent pas. C'était là un véritable voyage de découverte, voyage périlleux, sans doute, où vous pouviez compromettre la sécurité de vos indolentes méditations, et pourtant c'était à peine la moitié de votre tâche.

Après les phrases parlées, difficiles à recueillir, puisqu'il n'y a pas à Paris douze salons qui sachent vraiment la langue, les phrases écrites devaient avoir leur tour. Sans sortir de votre cabinet, vous pouviez faire une ample moisson de témoignages, simples, graves, sincères, irrécusables, ou du moins assez imposants pour défier la raillerie. Entre la familiarité républicaine de Corneille et la pompe royale de Racine, vous n'aviez que l'embarras du choix; la grâce antique de Fénelon et l'ironie virile de Bossuet auraient défrayé généreusement votre patience. Les noms de ces glorieux ancêtres placés en vedette auraient défendu au doute d'approcher. En consultant ces artistes consommés dans le maniement de la langue, nous aurions acquis des renseignements précieux, et, grâce à ces puissants auxiliaires, le Dictionnaire de l'Académie aurait signifié quelque chose dans la discusion.

Il fallait disposer les témoignages de façon à montrer les transformations successives de la première acception; indiquer les transitions de la réalité au symbole, du sens propre au sens figuré; de la signification immédiate à la signification littéraire; en un mot, forcer les témoignages à raconter l'histoire d'une expression, et gouverner si bien les débats de ces savantes assises qu'après la déposition des témoins le procès fût clair pour toutes les intelligences. Or, messieurs, nous sommes bien loin de compte.

Était-il permis d'omettre, dans un nouveau Dictionnaire de la langue française, l'étymologie des mots? Les progrès accomplis depuis un demi-siècle par les sciences historiques, et par la philologie, ne répondent-ils pas victorieusement à toutes les railleries dirigées contre la généalogie de notre idiome? Je ne crois pas qu'en face des récents de l'Allemagne, de la France et de l'Angleterre sur l'origine et la filiation des langues, l'esprit le plus ignorant puisse conserver encore la démangeaison de la moquerie; car sans vouloir mettre sur la même ligne l'évidence historique et l'évidence mathématique, au moins devons-nous admettre, après une comparaison laborieuse, des arguments contradictoires ou conciliables, une certitude relative, qui, pour n'être pas irrésistible, n'est cependant dépourvue ni de force ni de valeur. Aujourd'hui l'étymologie a ses lois tout aussi bien

que la chimie et la botanique. Elle ne s'aventure pas dans les routes sans issue sur la foi d'aveugles conjectures; elle consulte avant tout l'histoire des migrations humaines; elle se montre sévère sur le choix et l'acceptation des renseignements, et son incrédulité savante ne se laisse pas facilement abuser. En un mot, elle travaille de jour en jour à se constituer sur des bases inébranlables; elle a pris rang parmi les plus belles applications de la méthode analytique, et, à ce titre, elle a droit d'intervenir dans tous les recueils lexicographiques.

En étudiant sans malveillance le nouveau Dictionnaire, en tenant compte des difficultés nombreuses qui devaient se présenter dans une pareille tâche, nous sommes amené malgré nous à ces remarques sévères. Nous aurions désiré rencontrer dans ce travail plus de clairvoyance et de sagacité; mais la précipitation et la négligence ne sont que trop évidentes. C'est un voyage au pas de course sur le terrain de notre langue, et si la description du pays est incomplète et confuse, la cause de ce malheur n'est pas difficile à deviner : le narrateur n'a pas pris le temps de voir, encore moins de regarder.

Est-ce à dire que les membres de l'Académie française doivent se condamner à l'étude de toutes les langues pour connaître et montrer les racines de la nôtre? Je suis loin de le penser. Je n'exige pas même qu'ils aillent jusqu'à la douzaine ; car

les origines de l'idiome français peuvent se déduire clairement de la possession primitive du sol, et des deux grandes conquêtes qu'il a subie. Ramenée à ces termes, la généalogie de la langue française est encore un problème assez vaste, mais n'a plus rien qui effraye la pensée. Pour l'étudier et le résoudre, la mémoire prodigieuse de Pic de La Mirandole n'est pas un auxiliaire indispensable. D'ailleurs, comme la toute-science n'est donnée à personne, il n'est pas défendu, même à l'Académie, de demander conseil aux historiens et aux linguistes. Je ne lui prescris pas comme une loi impérieuse d'aborder directement toutes les sources de la philologie; et puisque l'érudition moderne a partagé en familles distinctes les langues de l'ancien et du nouveau continent, l'Académie peut sans déroger consulter M. Sylvestre de Sacy sur l'Orient, M. Depping sur le nord de l'Europe, et, sous la responsabilité de noms recommandables, décider les questions les plus obscures.

Les racines celtiques de notre idiome sont aujourd'hui très-peu nombreuses, si on les compare aux racines romaines et germaniques. Or, précisément ces deux dernières classes d'étymologies abondent en comparaisons, en preuves de toutes sortes; et, quant aux racines celtiques, si rares dans notre langue, il n'y aurait aucun déshonneur pour l'Académie à s'en rapporter aux orientalistes sur les liens mystérieux de l'Asie et de l'Europe,

bien que l'histoire ne nous ait transmis là-dessus que des renseignements très-vagues.

Reste donc la conquête romaine et la conquête franke, éclairées toutes deux par d'innombrables témoignages, dont les traces vivantes peuvent être soumises au contrôle perpétuel de l'érudition, et qui, grâce à la multitude des comparaisons, n'offrent plus aujourd'hui que très-peu de points obscurs. Le caractère de la langue française n'est pas une énigme sans nom, comme se plaisent à le répéter quelques voix ignorantes. Pour la définir, il n'est pas nécessaire de remonter jusqu'à la révélation ou l'invention de la parole. Notre langue appartient à la famille néolatine par la conquête romaine, comme la langue de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal; mais par la conquête franke elle se rattache à la famille teutonique, comme l'Angleterre qui, par l'heptarchie saxonne, appartient à la famille teutonique, et se rattache à la famille néolatine par la conquête normande.

Avec ces données, la science étymologique peut se mettre à l'œuvre; et si elle ne s'arrête pas à moitié chemin, si elle a soin de donner l'acception primitive de la racine, et de ne pas s'en tenir à l'indication du mot latin ou germanique, elle rend à la lexicographie un service incontestable. Et, comme la conquête procède violemment et confond souvent les idiomes du vainqueur et du vaincu en les dénaturant l'un par l'autre, il ne faut pas re-

culer devant un barbarisme latino-germanique, mais l'expliquer en l'épelant tout au long. Décomposés par cette méthode patiente, combien de mots de notre langue, aujourd'hui répétés par des milliers de bouches, comme le Credo par les nourrices, sans être compris, révéleraient à la foule étonnée des idées inattendues!

Quoiqu'il y ait sans doute une différence profonde entre la grammaire et la lexicographie, quoique la définition et l'origne des mots se distinguent nettement des lois du langage, cependant il n'est pas raisonnable d'omettre dans un dictionnaire les détails de la syntaxe. Non pas que je conseille de traiter *ex professo* dans le vocabulaire de notre langue tous les problèmes de la science grammaticale : ce serait un livre dans un livre. Mais, comme les définitions les plus parfaites sont insuffisantes sans le secours des exemples, c'est dans le texte même de ces exemples qu'il faut inscrire les variations et les progrès de la syntaxe.

J'emploie à dessein l'expression de progrès pour montrer clairement quelle est ma pensée sur la constitution de la syntaxe. Je ne crois ni aux langues, ni aux grammaires immobiles. Pour nos *seicentisti*, tous les monuments littéraires qui ont précédé ou suivi *Athalie* et le *Misanthrope*, les *Provinciales* et les *Oraisons funèbres*, sont comme non avenus. Or, avec de pareilles idées, il est impossible d'écrire l'histoire de notre littérature,

c'est-à-dire de notre langue; il est impossible de juger équitablement les transformations intellectuelles et morales de notre nation, manifestées par les œuvres du génie. Au-dessus de ce goût mesquin, de ces prédilections étroites il y a un goût plus large, plus désintéressé, plus intelligent : c'est celui qui accepte et proclame la valeur individuelle de tous les âges de la langue, qui ne demande pas au clerc du XIVe siècle les lumières et la sagacité de Gibbon ou de Raumer, mais qui prend la chronique monacale ou chevaleresque, écrite à l'ombre de l'autel ou à la suite de l'armée, pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour l'expression ingénue d'une pensée qui n'avait pas encore appris à se décomposer pour se traduire.

Envisagée de cette façon, il me semble que la syntaxe n'est plus seulement un exercice de collége, un catéchisme aride, sur lequel s'assouplit la mémoire ; c'est l'histoire de la pensée même, étudiée dans son mécanisme intérieur ; c'est le développement du caractère national aux prises avec les intérêts politiques et les sentiments religieux, analysé ou plutôt raconté par les interprètes les plus éloquents de la nation. Le développement implique la transformation. C'est pourquoi la syntaxe française, comme celle de toutes les langues humaines, ne s'est développée qu'en se transformant.

De Froissard à Montaigne, en passant par Co-

mines, la langue française réfléchit fidèlement les passions et les idées de la France. Dans le chroniqueur du XIVe siècle, l'expression est pittoresque, animée, capricieuse, indisciplinée, guerroyante ; elle n'entend rien aux batailles rangées et se laisse aller de préférence aux grands coups d'épée. La syntaxe qui préside aux évolutions de cette langue est, comme la tactique à laquelle obéissaient les bandes du prince Noir, prodigue de moyens, dépensière, imprévoyante, et ne choisit pas volontiers la route la plus directe. La langue de Comines est plus sobre d'images, plus avare de ses ressources, plus habile dans sa conduite ; mais sa prudence va souvent jusqu'à la couardise. Elle s'interdit trop souvent la sympathie tumultueuse qui débordait chez Froissard en flots abondants et colorés ; elle supprime la draperie, et ne s'élève pas jusqu'au dessin précis de la forme. C'est une langue de négoce et de comptoir, une langue de colporteur, d'espion ou d'usurier, souvent ambiguë dans sa précision. Elle a perdu sa vigueur épique, elle a quitté le champ de bataille pour le conseil intime de Louis XI ; elle n'est plus chevaleresque, elle est bourgéoise. Avec Montaigne elle prend une autre allure ; elle se retrempe aux sources grecques et latines, mais avec tant de bonheur et d'adresse, qu'elle prend l'éclat de l'acier sans perdre la souplesse qu'elle avait acquise sous le marteau en sortant de la fournaise. En s'hellénisant, elle ne

cesse pas d'être gauloise ; elle sait très-bien où elle va, et cependant elle ne s'interdit pas les détours. Naïve et sentencieuse tout à la fois, elle concilie admirablement l'imagination et la raison ; elle a des inspirations poétiques et des éclairs de philosophie. Elle s'égare dans la peinture des sentiments humains, comme si l'émotion était sa seule tâche ; mais quand l'heure est venue de nouer en gerbe serrée tous les épis de la pensée, elle ne manque pas à ce nouveau devoir : elle est assez riche pour l'artiste, assez claire pour le penseur.

Cependant la syntaxe de Montaigne, suffisante pour la réflexion capricieuse des *Essais*, se transforme entre les mains de Pascal. La phrase prend un contour plus sévère et plus précis. La combinaison des mots ne se propose plus seulement l'expression nette de l'idée générale ou particulière, réelle ou abstraite ; elle vise à la concision. La syntaxe, par la bouche de Pascal, proclame la loi somptuaire, et bannit du langage la coquetterie efféminée ; elle ne permet d'autre élégance que la sévérité ; elle ramasse les plis traînants de la phrase et défend à la parole de franchir les limites de la pensée.

Cette implacable austérité s'adoucit et s'apprivoise dans l'*Esprit des lois* et l'*Essai sur les mœurs*. La phrase de Montesquieu et de Voltaire est aussi bien faite que celle de Pascal, mais elle est armée plus légèrement, et porte souvent la cotte de mailles au lieu de la cuirasse. Est-ce à dire que la

syntaxe ait dégénéré? Non, sans doute. Il était dans la destinée de la langue, comme dans la destinée de la pensée, de se régler en s'attiédissant. La syntaxe, dans l'espace de cinq siècles, a décomposé et classé toutes les alluvions déposées sur le terrain primitif de notre langue. L'analyse n'a pas détrôné l'inspiration; mais elle a préparé, pour l'inspiration elle-même, un instrument plus solide et plus sûr.

Si donc, comme nous le croyons sincèrement, les variations de la syntaxe, loin d'être les symptômes d'une prochaine décadence, sont de véritables progrès, ne serait-il pas utile dans un dictionnaire de la langue française de montrer ces variations, c'est-à-dire ces progrès, sous la forme d'exemples empruntés aux principaux monuments littéraires de la France?

Et si la langue et la syntaxe ont acquis, depuis cinq siècles, une clarté de plus en plus grande, si elles sont entrées plus avant, de jour en jour, dans le domaine de l'analogie, c'est-à-dire de la raison; si à chaque nouvelle transformation elles sont devenues plus limpides, plus transparentes; si, en passant par les mains de tous les artistes éminents, elles ont déposé leur limon comme l'eau d'une source filtrée par le gravier, est-il possible de déterminer aujourd'hui l'âge de notre langue? Si l'idiome que nous parlons, que nous écrivons, n'a pas une vie égoïste; si l'âme qui gouverne cet

idiome écoute les bruits du dehors, si elle recueille et décompose toutes les idées qui se produisent, tous les sentiments qui se manifestent près d'elle, l'âge de notre langue n'est-il pas l'âge de notre pays?

Or, quel est aujourd'hui le rôle de la France en Europe? N'est-ce pas d'interpréter l'une par l'autre toutes les nations qui l'environnent? N'est-ce pas d'expliquer à l'industrieuse Angleterre les espérances rêveuses de l'Allemagne? N'est-ce pas de populariser dans les deux péninsules les principes d'une liberté progressive, l'émancipation régulière de toutes les classes de la nation? N'est-ce pas de tout comprendre et de tout éclairer? Le rôle et le devoir de la France ne sont-ils pas de vulgariser par la conversation, par les livres, par les journaux, toutes les idées entrevues par les peuples voisins? La gloire la plus grande de notre pays, depuis trois siècles surtout, n'est-elle pas de civiliser par la guerre et par la parole toutes les nations qui se rencontrent avec nous sur le champ de bataille? N'avons-nous pas laissé l'empreinte de nos mœurs et de notre caractère partout où nos armées ont répandu leur sang? Nos ennemis, vainqueurs ou vaincus, n'ont-ils pas gardé quelque chose de la France? et nous-mêmes, n'avons-nous pas rapporté quelque chose de la terre étrangère? Aujourd'hui la diplomatie a muselé la guerre; la France et l'Europe se reposent dans la paix armée. Mais en changeant d'attitude, la France n'a pas

changé de rôle. Ce qu'elle faisait par les armes sous Charles VIII, sous Louis XII, sous François Ier, sous Louis XIV et sous Napoléon, elle le fait maintenant par les voyages et par l'étude. Elle va porter dans les salons de Milan et de Madrid, de Londres et de Vienne, les idées françaises; elle s'instruit, comme par délassement, des mœurs étrangères, et amasse au milieu des fêtes un trésor de souvenirs. Elle n'enferme plus son admiration dans le cercle étroit des œuvres nationales; elle apprend à ses lèvres les sons mélodieux de l'Italie, la parole sonore et hautaine de l'Espagne, les accents gutturaux de l'Allemagne, l'idiome sifflant du comptoir immense qui s'appelle la Grande-Bretagne; et, sans regretter le labeur de ce long apprentissage, elle écoute avec recueillement toutes les voix qui ont parlé dans les contrées civilisées.

L'étude et les voyages, conquêtes pacifiques et fécondes, renouvellent incessamment la langue française. Depuis vingt ans seulement combien d'images et d'expressions qui eussent été dépaysées dans le salon de madame Geoffrin, ou de madame Récamier, sont aujourd'hui naturalisées chez nous! Que n'avons-nous pas gagné dans la fréquentation familière et assidue de Goethe et de Byron, d'Alighieri et de Calderon! Je sais que plus d'un esprit chagrin reproche à notre littérature contemporaine d'encenser tous les dieux et d'éteindre sa foi dans le polythéisme; je sais que plus d'un orgueil

myope s'est révolté contre le goût cosmopolite de la France; je sais que l'ignorance, pour absoudre sa paresse, a prononcé le mot retentissant de patriotisme. Qu'importe? les esprits persévérants ont pour se consoler le souvenir de la circulation proscrite par les parlements. La pensée n'a pas, comme le cœur, besoin de fidélité; elle ne s'agrandit pas en concentrant son regard sur une partie, quelle qu'elle soit, de la vérité. Loin de là, elle se paralyse et s'engourdit dans l'inertie; en s'interdisant l'Europe, la France serait coupable d'aveuglement et de paresse.

Les glaneurs d'anecdotes philologiques ont cité l'exemple d'un idiome asiatique mort spontanément après plusieurs siècles de gloire, perverti et mutilé sans que personne eût porté sur lui une main victorieuse, rayé de la liste des vivants sans avoir été conquis, oublié sans avoir été remplacé par l'idiome d'un maître. Mais cet exemple même, accepté pour ce qu'il vaut, prouve-t-il quelque chose contre la longévité de la langue française? L'isolement n'est-il pas aussi mortel que la défaite? Si l'air a besoin de se renouveler souvent pour vivifier le sang de nos poumons, les langues, pour durer, n'ont-elles pas besoin à leur tour de se renouveler en se mêlant aux idiomes voisins? Toutes les formes de la vie dont l'étude et le spectacle sont offerts à nos yeux, ne sont-elles pas de perpétuelles métamorphoses, c'est-à-dire de perpétuels renouvellements? Si les plantes ne dérobaient pas à la terre les sucs

nourriciers que la séve charrie dans leurs branches, vivraient-elles? Depuis l'herbe jusqu'à l'homme, la vie n'est-elle pas un pillage infatigable? Hormis l'Être sans nom, qui pour nous signifie la raison dernière de tous les problèmes, concevons-nous la vigueur et la durée sans l'échange assidu, sans la continuelle assimilation des substances au milieu desquelles la vie se développe? Assurément non.

Eh bien! pourquoi les langues auraient-elles le privilége de vivre sans se renouveler? Pourquoi se déroberaient-elles aux lois qui régissent la vie universelle? Attribuer aux langues cette faculté singulière, n'est-ce pas un jeu de rhéteur? Je le crains bien; et sans vouloir blesser aucune vanité, je compare volontiers ce caprice entêté à celui des médecins qui traitent la fièvre pour elle-même sans interroger les organes du malade. Séparer la langue de la nation, c'est-à-dire l'expression de la pensée, n'est-ce pas attribuer au pouls une valeur indépendante de la respiration ou de la digestion? Des deux côtés, à mon avis, c'est la même ignorance et la même folie.

La langue française n'est pas encore menacée d'une mort prochaine; mais si elle n'avait pour entretenir ses forces et prolonger sa vie que les auteurs du nouveau Dictionnaire, je la plaindrais de toute mon âme.

1836.

XXIV.

MORALITÉ DE LA POÉSIE.

Entre les champions de l'art pur et les apôtres de la réforme sociale, il faut choisir et se décider. Mais il semble jusqu'ici que chacun des deux partis prenne plaisir à embrouiller la question. Les poëtes crient à s'enrouer : La poésie est par elle-même une chose complète, indépendante, n'ayant d'autre mission que son caprice, d'autre loi que son bon plaisir; son but unique et légitime est de réaliser sa fantaisie. Les moralistes répètent chaque jour : La fantaisie livrée à elle-même est inutile dans tous les cas, et souvent dangereuse; créer pour créer, c'est un monstrueux égoïsme, un déréglement coupable. L'imagination libre de toute obligation morale, poursuivant sa rêverie, oubliant le bien comme étranger à son domaine, est une maladie, et rien de plus; c'est une plaie de l'intelligence, mais non pas une gloire qu'il faille consacrer.

Lequel des deux a raison, du poëte ou du moraliste? Comment déterminer les relations logiques de la poésie et de la morale? N'y a-t-il pas dans ce problème général deux problèmes particuliers, à savoir : quels sont les fondements de la morale? quel est le but de la poésie?

Quels sont donc les fondements de la morale? La morale repose sur la connaissance des facultés humaines. Sans cette connaissance préliminaire, il n'y a pas de morale possible. Il peut bien y avoir une série de pensées plus ou moins justes, plus ou moins applicables, mais jamais un ensemble systématique d'idées enchaînées, jamais ni science, ni principes, ni philosophie.

Or, quelles sont les facultés humaines? Ramenées à leur plus haute généralité, comment se classent-elles? Dans quel ordre s'accomplit le développement de ces facultés? Aimer, comprendre et vouloir, c'est là, si je ne m'abuse, la totalité des facultés humaines. Il n'y a pas une seule action de la vie, pas un rêve de la pensée, pas un crime ou une vertu qui ne relève des passions, de l'intelligence ou de la volonté. Étudier la loi individuelle de chacune de ces facultés, c'est l'œuvre de la psychologie. Régler le développement de ces mêmes facultés en vue du bien, c'est l'œuvre de la morale, ou plutôt le bien lui-même n'est autre chose que le développement légitime, régulier, harmonieux des passions, de l'intelligence et de la volonté.

Le bonheur dans le bien, mais non pas le bien comme moyen de bonheur, tel est le but de la morale; pour toucher ce but, que faut-il faire? pour arriver au contentement par le devoir, quelle est la règle à suivre? Suffit-il de surveiller attentivement l'une des trois facultés humaines? Et, par exemple, qu'arriverait-il si un homme livrait sa vie à l'empire exclusif des passions? Supposez-le sincère, loyal, désintéressé, sublime, dévoué jusqu'au renoncement; mais supprimez, par la pensée, le contrôle de l'intelligence et de la volonté; que la passion règne seule et souverainement; que la réflexion n'intervienne jamais; que jamais la volonté ne ralentisse, pour l'accomplissement d'un dessein mûri dès longtemps, l'entraînement impétueux de la passion; que l'homme, résolu à l'ignorance, refuse d'ouvrir les yeux sur le danger qui le menace, qu'il persévère dans l'aveuglement; qu'il s'obstine dans l'imprudence, qu'il mette sa gloire dans sa témérité, qu'il méprise le feu enfoui sous la cendre, qu'il se brûle; est-ce là le bien? est-ce là le bonheur? y a-t-il lieu à proclamer l'accomplissement de la loi morale?

Sans doute, la passion est une chose belle et grande. L'exaltation et l'ivresse de l'amour sont un noble spectacle. Qui le nierait? Les douleurs puisées à cette source ont une majesté singulière. Les larmes répandues sur les affections évanouies excitent dans l'âme autre chose que la pitié; pour

cet ordre de souffrances, notre sympathie ne va jamais sans admiration. Et puis, il faut bien l'avouer, il y a dans ces épreuves une vertu fécondante, une séve généreuse, une flamme divine, qui étincelle dans le regard éploré, qui resplendit au front, qui rayonne aux tempes dévastées. Comme Daniel dans la fosse aux lions, l'âme dans le sacrifice s'agrandit et s'élève.

Les passions trempent l'âme et la métamorphosent ; elles révèlent à l'homme des puissances inconnues. Avant d'aimer, il s'ignorait lui-même, il ne comprenait qu'à demi le mystère de sa destinée ; il ne savait comment dépenser son énergie ; il rougissait en même temps de sa force inutile et de son isolement ; il avait des larmes sans regret, un deuil sans funérailles ; il se décourageait sans avoir été vaincu ; il aime, et tout est changé. L'emploi de sa force est désormais assuré ; il a quelqu'un à soutenir, à protéger ; ses larmes ne sont plus coupables d'égoïsme, et couleront sur un visage attendri. C'est pourquoi l'amour n'est pas seulement une régénération, c'est un devoir impérieux, inéluctable. Aux hommes qui ne l'ont pas connu, il manque toujours quelque chose ; ils ont beau faire, il y a dans leur regard une timidité honteuse ; leur bouche lente et paresseuse a l'air d'ignorer certaines paroles. Toutefois ce n'est pas une raison pour amnistier la passion et lui donner le gouvernement de la vie tout entière. La douleur est bonne à quelque

chose. Il ne faut pas l'éviter ; il est sage de l'accepter, mais non pas d'aller au-devant d'elle. Le soldat sans blessure ne connaît pas la guerre, mais se mutiler à plaisir, ce n'est pas courage, c'est folie.

Aimer sans comprendre ni vouloir, ce n'est donc pas le bien.

Si l'homme, dédaignant la passion comme un puéril aveuglement, met toute sa joie dans la clairvoyance, s'il fait de la réflexion le bonheur et le devoir de toutes ses journées, sera-t-il dans le vrai, se conduira-t-il selon la loi morale ? Quand il aura dit à tous ses désirs : Vous êtes vains, vous trompez ceux qui vous obéissent, vous égarez l'âme dans une voie dangereuse, je vous méprise et vous défie, faudra-t-il donner à cette fierté le nom de sagesse?

Vivre dans l'étude, poursuivre la vérité comme l'unique trésor digne de l'ambition humaine, aller sans cesse de l'histoire à la philosophie, de la philosophie à l'histoire, calculer l'âge du globe, surprendre le secret des étoiles, remonter de la création au Créateur, ne voir dans le monde entier que l'épanouissement harmonieux de la volonté divine, assister à la ruine des empires sans colère et sans terreur, compter les nations qui s'en vont comme les cheveux qui tombent, suivre d'un œil tranquille et serein l'accomplissement des conseils providentiels, c'est pour l'intelligence un rôle glorieux, un rôle éclatant, un rôle digne d'envie ; est-ce un rôle complet, un rôle moral, un rôle irréprochable ?

Une fois arrivé aux cimes de la pensée, l'homme perd une à une toutes ses sympathies sociales. A mesure qu'il agrandit le champ de la vérité, il rétrécit le cercle de ses affections; les liens de la famille et de l'État se relâchent de jour en jour : il ne voit dans les intérêts domestiques et nationaux qu'une distraction désastreuse pour ses études. Savoir est tout pour lui. Aimer, c'est gaspiller de gaieté de cœur un temps précieux; c'est ravir à la vérité des jours qui ne reviendront pas. Alors il se fait autour de l'âme un désert immense et désolé. Seul avec ses contemplations, le savant n'entend plus le bruit de la foule qui bourdonne à ses pieds. A mesure qu'il s'éloigne de l'humanité, il espère monter jusqu'à Dieu; il s'applaudit dans son orgueil solitaire; il compte chacun de ses pas comme un degré de l'échelle lumineuse; d'heure en heure il croit toucher aux portes du ciel, ou, s'il s'arrête pour jeter un regard en arrière, s'il sent fléchir son espérance, il se console dans l'impiété, il trouve la création mauvaise, il ne reconnaît plus de bornes à son pouvoir, il veut réformer ce qu'il a sous les yeux, il tente l'œuvre de Prométhée.

Livrée à elle-même, abandonnée à son inspiration solitaire, libre des passions et de la volonté, affranchie du besoin d'aimer et du besoin d'agir, l'intelligence est une faculté stérile, un égoïsme dévorant, qui se dérobe au mépris des hommes sous le manteau de la science.

Oui, l'étude est un devoir; mais ce n'est pas le seul que nous ayons à remplir. Comprendre le monde entier, entasser dans sa mémoire les siècles qui ne sont plus, est-ce là toute la vie? Après que l'homme a pensé, n'a-t-il plus rien à faire?

Avant de connaître la vérité il n'avait qu'une existence étroite et mesquine; tout entier au présent, ne pouvant ni comparer, ni prévoir, il manquait à sa vocation, il laissait sommeiller une faculté précieuse. Le jour où il connaît la vérité, il double son existence; mais en s'abstenant d'aimer et d'agir, il encourt une pénalité terrible.

Car, obligé de refouler en lui-même la faculté d'aimer, il doit désespérer d'atteindre à la sérénité suprême de la pensée. Il sera troublé dans son égoïsme hautain. Dans ses aspirations les plus ardentes vers la vérité, il aura de soudaines défaillances et de mortels découragements. Sur cette puissance si laborieusement acquise il pourrait asseoir un autre bonheur que le sien, il se reposerait de l'étude dans l'amour; réduit à la seule science, ses yeux, éblouis et fatigués, perdront un jour leur sagacité pénétrante.

Ce n'est pas tout. Il n'aura pas dédaigné impunément de limiter sa force par l'épreuve de la réalité; il ne trouvera place nulle part; la vie ne lui épargnera ni les leçons ni les désappointements. Étranger à l'action, il trouvera sur sa route des volontés envahissantes qu'il ne saura pas com-

battre. Inhabile à la résistance, il sera forcé de plier. L'inutile conscience de sa supériorité ne le soutiendra pas contre le choc de la société tout entière. Vainement se dira-t-il avec une fierté complaisante : Je vaux mieux que la foule; la foule continuera de marcher, de cueillir les fruits suspendus aux branches fléchissantes, et ne lui laissera que les arbres dépouillés. Il saura le mécanisme des empires, et la vie politique se rira de son ambition; il connaîtra les vents qui soufflent sur les côtes lointaines, et il n'aura pas dans sa patrie un abri sûr et commode; il aura longuement réfléchi sur la production et la distribution des richesses, et il subira la pauvreté.

Force mutilée en présence de forces complètes, il sera traqué chaque jour entre les passions et les volontés qu'il a dédaignées. L'entraînement débordera sa prévoyance, l'action triomphera de son savoir; il accusera l'injustice du ciel, quand il ne devrait maudire que lui-même; il reprochera au Créateur de lui refuser l'accomplissement de ses rêves, et il ne s'apercevra pas que son intelligence a mesuré, dans ses contemplations, la vie de plusieurs siècles.

Alors il tombera dans un désespoir inconsolable; sa tristesse inventera d'inépuisables tortures; il sera puni cruellement de la solitude qu'il s'est faite. Il voudra ressaisir la crédulité qui excitait son mépris, mais il sera vaincu par la défiance.

Personne ne voudra croire à sa conversion, et l'on se gardera de son savoir comme d'une arme dangereuse. Il tentera la vie active comme un délassement, mais les années impitoyables auront engourdi son énergie, et il ne pourra suivre la marche de l'armée.

Ainsi, comprendre, sans aimer ni vouloir, ne vaut pas mieux qu'aimer, sans vouloir ni comprendre : ni le bonheur ni le bien n'appartiennent à ce développement partiel des facultés humaines.

Reste la volonté, c'est-à-dire la plus éminente des facultés humaines, puisqu'elle sert de complément aux deux autres. Or, il arrive souvent que la volonté se développe isolément, ou du moins prend un tel accroissement, que la faculté d'aimer et de comprendre pâlit de jour en jour et semble presque s'éteindre.

Vouloir sans aimer ni comprendre, c'est la vie commune, la vie qui nous entoure, la vie que nous coudoyons à chaque pas. Les plus hautes fortunes, les gloires les plus éclatantes, les plus grands noms de l'histoire, s'expliquent à la réflexion par la volonté persévérante. Il faut bien le confesser, sans haine, sans humiliation, le succès couronne rarement les nobles passions, les idées généreuses, les projets mûris dans le recueillement ; les colosses de puissance, qui manient les nations et les pétrissent comme une pâte obéissante, interrogés sur le secret de leur génie, et résolus à la sincérité, n'au-

raient le plus souvent que deux mots à répondre : J'ai voulu.

Accepterons-nous cependant, comme accomplissement de la loi morale, cette volonté monstrueuse et solitaire? Abaisserons-nous le regard en signe de respect devant cette force impitoyable qui renverse les trônes et gagne les batailles, mais qui ne sait pas la raison de sa conduite? Si les passions aveugles et l'intelligence égoïste n'obtiennent pas grâce devant la conscience, serons-nous plus indulgents pour l'action marchant tête baissée au but qu'elle s'est désigné, et foulant aux pieds, comme inutiles, les instincts du cœur et les conseils de la pensée?

L'homme qui s'en tient à vouloir, et qui veut avec suite, acquiert en peu de temps un pouvoir merveilleux; comme il n'a pas de halte à faire pour apaiser ses désirs ou résoudre ses doutes, chacun de ses pas est un progrès; il ne fait que le chemin nécessaire, et c'est pour cela qu'il le fait vite; il triomphe sans effort des volontés variables et mobiles qui suivent le flot des passions et des idées. Délivré des affections imprudentes et des lentes délibérations, il va droit et librement, sans regret, sans hésitation; il veut, il réussit. A quel prix cette puissance est-elle conquise? Élevée à ces gigantesques proportions, la volonté jalouse, inflexible, ne permet pas aux deux autres facultés de grandir sous son ombre; le cœur se rétrécit, et la pensée se tait.

Si parfois ces facultés engourdies se réveillent, la volonté les réduit au silence et les muselle comme un animal dangereux. Je n'aimerai pas, se dit l'ambitieux, je commanderai à mes affections de s'attiédir ; qui sait où elles pourraient m'entraîner ? Je laisse aux enfants et aux femmes ce frivole délassement, ce ridicule gaspillage de temps et de force ; qu'ils admirent, qu'ils se dévouent, qu'ils répandent leur sang pour l'accomplissement d'un désir effréné ; qu'ils méconnaissent follement ce qui leur est bon ; qu'ils perdent pied et se noient. Pour moi, je sonderai le fleuve avant de faire un pas. Qu'ils se glorifient dans leur douleur, qu'ils étalent leurs blessures comme une pourpre impériale ; je serai plus sage. Tous les dévouements sont récompensés par l'abandon, je ne me dévouerai pas. Je m'abstiendrai de l'espérance, car la terre est pleine de désolation.

L'étude est un autre péril dont je saurai bien aussi me préserver. Je ne perdrai pas mon temps dans les contemplations stériles de la pensée. Je n'userai pas mes yeux sur les livres, car les livres ne donnent la puissance. A quoi servent les savantes conjectures sur la température intérieure du globe, sur la destinée humaine ? Que me font tous ces problèmes obscurs ? Résolus par moi, rendraient-ils mon bras plus fort, ma voix plus haute, mon œil plus perçant ? Le savoir n'est bon qu'à multiplier les inquiétudes, à perpétuer l'irréso-

lution. La moitié du courage appartient à l'ignorance. C'est une leçon qui me trace ma conduite future.

N'est-ce pas là le secret des volontés persévérantes et victorieuses? Le monde s'agenouille devant la volonté, et sourit de pitié aux souffrances du cœur comme aux doutes de la pensée. Mais le moraliste n'a pas à régler son suffrage sur la clameur populaire. Il n'a rien à démêler avec le bourdonnement tumultueux qui s'appelle l'opinion. Avant de prononcer, il doit se consulter, et sa parole austère n'est que l'écho fidèle d'une voix qui ne connaît pas le mensonge. Frappé douloureusement de ces natures incomplètes et boiteuses, il est amené à prescrire le développement simultané des affections, de l'intelligence et de la volonté.

Aimer, comprendre et vouloir, telle est la loi morale. Ordonner ses jours pour le dévouement, l'étude et l'action, tel est l'idéal de la vertu ; porter inscrits au front l'amour, l'intelligence et la volonté, c'est la sanctification, c'est le rôle providentiel et glorieux, c'est la prière vivante, et la seule qui monte aux oreilles de Dieu.

Voyons maintenant quel est le but de la poésie.

Que la poésie ou le développement de l'imagination, c'est-à-dire d'une forme particulière de l'intelligence, soit au nombre des devoirs humains, nous n'essayerons pas de le démontrer : cela est hors de doute, si la loi morale, telle que nous l'a-

vons posée précédemment, est la seule vraie, la seule complète, la seule obligatoire. C'est de la poésie prise en elle-même que nous devons parler.

Or, quel est le but de la poésie? n'est-ce pas l'expression de la beauté? Ramenés à leurs éléments les plus généraux, tous les poëmes vraiment dignes de ce nom, écrits depuis Homère jusqu'à Byron, nous offrent-ils autre chose que l'expression de la beauté?

Mais quels sont les éléments de la beauté elle-même? Si la connaissance des facultés humaines est nécessaire à l'institution de la morale, sans nul doute la connaissance de la beauté n'est pas moins utile à l'institution de la poésie. Ce qu'il y a d'imprévu, de fatal, d'irrésistible dans l'inspiration poétique ne s'oppose aucunement à la discussion rigoureuse des éléments de la beauté.

Que si nous essayons de saisir le caractère commun à toutes les choses appelées belles d'une voix unanime, nous trouverons qu'une statue, un tableau, un palais, une symphonie ou un poëme sont beaux toutes les fois qu'ils nous présentent réunis l'ordre et le mouvement. Dans les œuvres de la nature, la même condition, en se réalisant, excite en nous une admiration pareille. La beauté du Parthénon et la beauté du dalhia se composent des mêmes éléments. Mais, selon la prédominance de l'ordre ou du mouvement, les œuvres de la nature ou les œuvres humaines sont plus belles

ou plus singulières. Si parfois la singularité est prise pour la grandeur, l'illusion ne dure pas longtemps, et l'admiration ne s'enchaîne irrévocablement qu'au règne de l'ordre sur le mouvement. C'est pourquoi, dans l'histoire de l'invention, Raphaël est au-dessus de Salvator.

Inventer, exprimer la beauté, c'est donc tout simplement trouver et montrer l'ordre dans le mouvement. S'il est vrai que la réalité soit et doive être constamment le point de départ du statuaire, du peintre et du poëte, car le musicien et l'architecte n'ont rien à imiter, il n'est pas vrai, comme on l'a souvent répété, que la réalité contienne la beauté tout entière ; il n'est pas vrai qu'un nombre indéterminé de choses réelles, littéralement observées et copiées, puisse dans l'art produire la beauté.

Pour inventer dans le marbre, sur la toile ou avec la parole, il faut une étude attentive de la réalité; mais cette étude, si complète qu'elle soit, prépare l'invention et ne la rend pas nécessaire. L'action mystérieuse qui s'accomplit au sein de l'intelligence en présence du souvenir, et qu'on a nommée imagination, est soustraite en grande partie au pouvoir de la volonté. Imaginer, ce n'est précisément ni voir ni se rappeler, c'est quelque chose de tout cela, mais c'est plus que tout cela ; c'est apercevoir ce qui n'est pas, ce qui n'a jamais été, ce qui pourrait être; c'est regarder face à face

l'idée aperçue avec une foi vive ; c'est croire pendant quelques instants à la céleste vision comme au monde qui nous environne.

L'inspiration involontaire et divine, la conception et l'exécution, lentes, successives, volontaires, tels sont les trois moments de l'invention.

Concevoir, c'est régulariser le mouvement désordonné de la première intuition, c'est tracer les grandes lignes du paysage encore informe et confus, c'est débrouiller le chaos, c'est assigner aux colonnes du temple la place qu'elles auront sous le portique et dans le sanctuaire, c'est mettre à leur plan les figures de l'*école d'Athènes*. Cette seconde partie de l'invention est plus rarement réalisée que la première ou la troisième. Une sensibilité vive, une patience persévérante suffisent à l'inspiration et à l'exécution. Pour concevoir, pour ordonner, il faut une faculté plus haute, la prévoyance capable de franchir en un instant les collines et les vallées qui se déroulent aux regards vulgaires dans une heure ou dans un jour. Cette prévoyance, qui manque si souvent au génie, suppose à coup sûr plus de force dans l'âme qui la possède que l'inspiration ou le style ; aussi, à mesure que cette faculté devient plus nécessaire dans la forme inventée, le nombre des artistes diminue. Voilà pourquoi l'ode est plus facile que le roman, et le roman plus facile que le drame. Une action réalisée sous nos yeux a besoin d'une logique plus sévère

qu'une action racontée. De toutes les formes de la parole, celle qui se passe le mieux de prévoyance, c'est la forme personnelle ou la poésie lyrique.

L'exécution, ou le troisième moment de l'invention, appartient à la volonté, comme la conception. Il n'est donc pas vrai que le style, pour être beau, doive naître à la même heure que la pensée. Sur cette question les méprises sont nombreuses, mais s'expliquent d'elles-mêmes. Il arrive souvent que le poëte appelle soudaine et improvisée l'expression qu'il a cherchée pendant longtemps. Il est possible en effet, avant de prendre la plume, d'arrêter par la réflexion, non-seulement l'ordonnance des idées, mais bien aussi le genre, la proportion, l'antagonisme et le nombre des images qui serviront de vêtement à ces idées. Alors, si l'invention déborde, ce n'est pas à l'heure de sa naissance, c'est que les flots amassés n'ont plus de lit assez large et se font jour dans la plaine.

Mais la perception de la beauté complète se rencontre bien rarement. La plupart du temps, l'homme n'aperçoit de la beauté que la partie extérieure. Cette partie, analysée sévèrement, se réduit au plaisir, à l'émotion, à l'étonnement. Tantôt c'est la richesse des couleurs qui éblouit les yeux et captive la curiosité, sans réussir pourtant à fixer l'attention. La vue s'enivre follement de la lumière capricieuse qui se joue dans les plis de l'étoffe ou les ondulations du paysage. A mesure que le soleil

monte à l'horizon, la plaine s'élargit et se découvre; le flot des épis dorés resplendit avec plus de magnificence, la lisière du bois dessine sur le ciel une silhouette plus vive; les troupeaux semés dans la vallée se raniment à la chaleur du jour, et le berger s'endort dans une indolence bienheureuse. Le soir vient et le tableau change encore. La forêt n'est plus qu'une masse noire qui se découpe au-dessous des bandes pourprées du ciel. Avant que la lumière ne s'éteigne entièrement, mille nuances imprévues se détrônent et s'effacent. Si l'homme se résout à visiter de lointains climats, il peut multiplier indéfiniment la diversité du spectacle. Depuis la beauté brumeuse de l'Écosse jusqu'aux tons purs de l'Italie, depuis l'élégance modeste du paysage français jusqu'aux savanes prodigieuses de l'Amérique méridionale, l'imagination vagabonde a de quoi exciter, de quoi contenter ses caprices. De ce pittoresque pèlerinage le voyageur rapporte bien des joies inconnues. Sans sortir de la vérité, il pourra suspendre à sa bouche la foule attentive; mais ce plaisir, si grand qu'il soit, n'est pas la beauté.

Parfois aussi la beauté de la forme ne s'adresse qu'aux sens les plus grossiers. Ce n'est plus alors l'étendue ou la variété du spectacle qui nous séduit, c'est un entraînement furieux qui n'a rien à faire avec l'amour ou l'intelligence, auquel nous cédons par faiblesse, mais qui, loin d'éveiller l'ad-

miration, la rend impossible ; car il est dans la nature de la beauté réduite à la forme extérieure d'engourdir les facultés délicates en excitant le désir. En présence de la beauté vraiment admirable le désir se tait et l'admiration parle seule. Que le plus grand nombre, dans tous les temps, se méprenne sur la valeur de l'émotion éprouvée, et donne à ses appétits des noms éclatants, cela sans doute ne doit pas nous surprendre. Comme le développement des sentiments élevés a besoin d'une éducation patiente, et que cette éducation est refusée à la multitude, il est tout simple que les sens décident l'opinion générale ; car les natures exquises et cultivées ne seront jamais en majorité. Les mots n'auraient plus de signification, si la pureté du goût, la sagacité des jugements appartenaient à tout le monde.

Il est une autre beauté, dont le type complet ne se rencontre jamais dans la nature réelle, une beauté choisie dans les modèles excellents et rares que l'étude fournit, composée d'après ces modèles, trouvée par Phidias, par Jean Goujon, et que l'admiration ne doit jamais déserter.

Grandeur dans la simplicité, chasteté dans la grâce, idéalité dans l'harmonie, tels sont les éléments constants de la beauté vraie. Qu'il n'y ait pas de grandeur possible sans simplicité, c'est, je crois, ce qui est hors de doute. Les fragments qui nous restent de l'Ilissus et du Thésée sont de force

à convaincre les plus incrédules. L'artiste grec, entouré chaque jour de formes exquises, s'est décidé à simplifier les plans musculaires pour atteindre à la divinité. Une pratique laborieuse l'avait initié à toutes les ressources de la statuaire. Il savait ciseler avec la même souplesse et la même précision le Paros, l'ivoire et l'or. Il aurait donc pu, s'il l'eût voulu, descendre jusqu'aux détails de la vie extérieure, et multiplier à profusion les plis de la peau, la saillie des veines, accuser toutes les contractions données par l'attitude choisie; s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il plaçait dans la simplicité le secret de la vraie grandeur. L'unanime suffrage de la postérité lui a donné raison.

Il n'est pas donné à l'homme de représenter la divinité autrement que par la perfection des formes humaines. Mais, pour arriver à cette perfection, il ne suffit pas d'exagérer. On peut centupler inutilement les proportions de la réalité sans approcher de la vraie grandeur. L'Ilissus et le Thésée du temple grec sont d'une taille presque ordinaire. S'ils se levaient, s'ils marchaient parmi nous, c'est à peine s'ils nous dépasseraient de la tête, et pourtant ils ont la grandeur divine. Pourquoi? c'est qu'ils sont admirablement simples.

Pour la grâce dans la chasteté, je ne sais pas de type plus heureux que la Vénus de Milo. Que ce fragment inestimable ait appartenu à un groupe aujourd'hui mutilé, ou que l'attitude réalisée par

l'artiste soit un caprice de sa pensée, peu importe assurément; mais ce qui frappe surtout dans ce morceau, c'est l'inviolable pudeur qui anime et règle tous les mouvements de la figure. Jamais beauté plus achevée ne s'offrit à l'œil humain; les épaules et le cou ne laissent rien à souhaiter au regard le plus sévère; elle est demi-nue, sa gorge est découverte, et pourtant pas un désir ne s'éveille en sa présence. Partout la beauté rayonne, mais partout aussi la divinité; la tête, irrégulière à dessein, avec ses joues inégales, couronne merveilleusement cette statue si gracieuse et si pudique. A voir comme s'ordonnent les lignes et les plans de ce beau corps, qui oserait dire que l'artiste s'est tenu à la chasteté, désespérant d'exprimer le plaisir? Celui qui a su trouver dans le marbre cette chair vivante, qui a mis le sourire sur les lèvres, et le regard dans les yeux, mais aussi le bonheur dans le sourire et la sécurité dans le regard, aurait pu, n'en doutez pas, ouvrir la bouche de la déesse, comme pour un baiser lascif; il aurait pu replier la paupière sous l'orbite et animer le regard de tous les feux du désir. Le cou, si mollement incliné sur l'épaule, se serait pâmé sous les caresses; mais l'artiste ne l'a pas voulu, et il a bien fait. Il avait à créer la déesse de la beauté, il s'est acquitté dignement de sa tâche : avec moins de sagacité, il nous eût donné la déesse du plaisir.

Ici la chasteté joue le même rôle que la simpli-

cité dans l'œuvre de Phidias; la beauté chaste et la grandeur simple produisent en nous une impression pareille; les formes simples attestent la vraie force, comme la chasteté atteste la beauté vraie. Thésée est calme dans sa grandeur; il n'a qu'à se lever pour frapper un coup terrible. La Vénus de Milo n'a pas le sourire invitant et hardi; elle n'a qu'à se montrer, elle est sûre de plaire.

Si j'emprunte à la statuaire les modèles de la beauté vraie, c'est que la forme sans la couleur est l'expression la plus parfaite de la beauté; la musique elle-même, dans ses inspirations les plus pures, a quelque chose de sensuel. Mais comme symbole de l'idéalité dans l'harmonie, comme la plus complète manifestation de l'ordre dans le mouvement, il est permis d'accepter les compositions épiques de Claude Gelée. Nulle part, en effet, la disposition savante des parties, la merveilleuse combinaison des détails, ne réussit à produire un sentiment plus calme et plus heureux. La vie est présente, mais une vie sans trouble et sans agitation. Sur le premier plan, les ruines d'un temple abandonné depuis longtemps; la mousse grandit sur les marches du portique, le fronton lui-même est couronné d'un bandeau de verdure; au delà quelques arbres centenaires, dont les branches éclaircies laissent apercevoir les derniers rayons du soleil; dans le fond, une troupe de laboureurs qui reviennent en paix après le travail de la jour-

née. Les hommes, les arbres et le temple sont faits l'un pour l'autre; l'absence d'une branche, ou d'un fût de colonne, laisserait dans ce beau poëme une lacune coupable : chaque chose est nécessaire à sa place, et c'est pour cela précisément que les admirables épopées du Lorrain atteignent presque toujours la beauté idéale. Il n'a pour lui ni la nouveauté des sites, ni l'éclat de la couleur, ni la réalité patiente des détails : il se propose avant tout l'harmonie. Il sait se garder de la froideur et de l'immobilité; il établit entre tous les épisodes un enchaînement rigoureux et facile à saisir; il adoucit les ondulations du terrain; il éteint les couleurs trop vives, et, par un série de transitions invisibles, il fait de toute une campagne l'expression obéissante d'une seule pensée.

Maintenant, après avoir défini le bien et le beau, nous pouvons nous demander quelles sont les relations de la loi morale et de la loi poétique.

Aux divisions de la beauté que je viens d'indiquer se rattachent des divisions pareilles dans l'invention. Ainsi, de nos jours, nous voyons en présence deux poésies profondément diverses, l'une qui s'adresse aux yeux, l'autre à l'âme. Or, déterminer la moralité de l'invention, c'est tout simplement apercevoir et montrer laquelle de ces deux poésies viole ou respecte le plus souvent la loi morale. Non pas que j'attache à cette violation une importance exagérée; je ne crois pas à la

mission dogmatique de la fantaisie. Un poëme conforme à tous les préceptes d'Epictète peut être d'ailleurs pitoyable, et il peut arriver au génie le plus heureux d'offenser les plus saintes vertus.

Si je poursuis attentivement la comparaison de la morale et de la poésie, ce n'est pas dans l'espérance d'arriver à des conclusions absolues, je cherche, la vérité quelle qu'elle soit.

Quelle est donc la valeur de l'invention fondée sur la beauté extérieure?

Dans la poésie lyrique, on sait les résultats de cette méthode. Des talents du premier ordre ont pris soin de résoudre la question et d'épuiser l'évidence. Décrire depuis la première jusqu'à la dernière strophe; après le paysage, le costume; après le costume, le signalement de la figure, le procès-verbal complet du personnage qui parle ou qui écoute, c'est un procédé populaire aujourd'hui jusqu'à la trivialité. Choisir dans les âges de la langue l'époque la plus féconde en images, négliger la syntaxe pour tisser plus librement la trame de ses métaphores, honnir la précision austère du XVIe siècle, la clarté lumineuse du siècle suivant, remonter à la phrase flottante du XVIe, mutiler à l'occasion la pensée la plus utile pour satisfaire aux exigences du rhythme et de la rime, c'est là ce qui s'appelle maintenant assouplir l'idiome lyrique, retremper l'arme émoussée du poëte, planter l'ode sur le sol prosaïque de notre civilisation, la

souder à nos mœurs par des racines profondes.

Dans le roman, la beauté extérieure n'a pas en apparence un rôle si éclatant. La prédilection la plus décidée pour le monde visible ne suffit pas à défrayer un récit; il faut des acteurs et une fable. Or, les acteurs et la fable ne se passent pas volontiers de l'analyse des sentiments, c'est-à-dire de la partie la plus pure de la beauté. Pourtant ce prodige, qui semblait impossible il y a quelques années, s'est réalisé sous nos yeux. Nous avons eu un récit avec des acteurs nombreux, des incidents multipliés, où l'analyse de l'âme humaine est presque toujours absente. Sous l'étreinte d'une volonté toute-puissante, la langue a laissé jaillir de son sein des accents inconnus. Un temple sans Dieu, des prêtres sans foi, des armures sans guerriers, qui nous eût dit que tout cela nourrirait la curiosité pendant deux jours? qui nous eût dit que toutes ces créations sans âme parodieraient devant nous la vie qui leur était refusée, qu'elles engageraient ensemble un simulacre d'action, que nos yeux éblouis imposeraient silence à notre pensée; que nous prendrions plaisir au spectacle comme des enfants à la lecture des contes de fées?

Eh bien! ce qui semblait impossible s'est accompli. Le réalisme épique compte déjà une multitude de disciples empressés. Il ne s'agit plus, pour cette école obéissante, de connaître la politique des rois, les passions qui les entraînaient aux

périlleuses aventures; il faut savoir, avant tout, quel écusson était placé à la porte du château, quelle devise était inscrite sur l'étendard, quelles couleurs portées par l'amoureux baron. C'est là tout ce que le roman demande à l'histoire; quant à l'enchaînement des épisodes, c'est chose futile et hors de propos; la foule accepte sans murmure un récit de mille pages, splendide comme une fête, mais comme elle aussi sans lendemain et sans souvenir.

Au théâtre, on le comprend sans peine, la beauté extérieure a presque partie gagnée d'avance; le machiniste et le costumier font la moitié des frais. Face à face avec un auditoire dont il connaît les instincts, le poëte voué à la poésie pittoresque ne perd pas son temps à poser les caractères, à nouer savamment les fils de l'action. Non; il procède par une voie plus facile. Il prend dans le passé le premier nom venu. Il ne délibère pas longtemps avant de se décider, car il n'attache pas aux événements mémorables d'un siècle une valeur obstinée. Il prêtera, s'il le faut, l'effronterie du libertinage à une femme jusque-là renommée par la ferveur maladive et cruelle de sa dévotion. D'un politique rusé, trafiquant du mensonge, et jouant avec les trônes de l'Europe comme avec les pièces d'un échiquier, il fera un coureur d'aventures, un débaucheur de filles. A la courtisane souillée des plus hideuses caresses, prostituée à tous les carrefours, il donnera

une pudeur énergique et sublime. Avec un valet de cour, condamné au rire et aux grelots, blasé sur la honte, usé sous le mépris, il essayera de ressusciter la paternité vengeresse de Virginius. Rien ne lui coûtera pour accomplir son caprice. Il prendra Messaline pour amener sur sa bouche la plus divine et la plus pure des passions, la passion maternelle. Ces noms, qui pour lui n'ont aucun sens, lui serviront seulement à dater le costume de ses acteurs, et les pierres ou les boiseries de ses décorations.

Ainsi approvisionné de visières et de cottes de mailles, de perles et de velours, d'ogives et de pleins cintres, il serait bien fou, vraiment, de s'épuiser en méditations pour atteindre le naturel dans le dialogue, la vraisemblance dans la mise en scène. Quand un acteur le gêne, il lui ordonne de sortir, sans expliquer où il l'envoie. Sur un signe de sa main, quand il a besoin d'un morceau d'ensemble, la coulisse vomit une meute de courtisans dorés ou de conspirateurs furieux. Ne l'interrogez pas sur les desseins de ses personnages; il ne s'inquiète guère de ces puérilités. Pourvu qu'il ait à sa disposition une reine, un entremetteur et un bourreau, il fait passer un drame sur ces trois têtes, comme un géomètre un cercle par trois points. Il n'y a dans ce drame ni rire, ni larmes, ni émotion, ni attendrissement; c'est un spectacle et rien de plus.

Heureusement, la beauté idéale est aussi repré-

sentée parmi nous par des artistes éminents. Nous avons d'admirables élégies, qui n'empruntent pas au monde extérieur une étincelle de leur éclat. Candide, majestueuse et chaste, l'âme qui rayonne et resplendit dans ces poétiques invocations, ne doit qu'à l'étude savante de la conscience les trésors de sa pensée. Lorsqu'elle parle, c'est toujours pour nous révéler une douleur ignorée qui s'apaise en se confessant, une espérance ébranlée qui se raffermit en avouant sa défaillance, ou parfois un doute impie qui débute par le blasphème, et retourne à Dieu par le repentir. On s'est demandé si l'élégie ainsi comprise n'est pas aujourd'hui la seule poésie possible; sans nul doute, c'est la seule qui sympathise avec le désenchantement, la seule qui se passe d'artifice, et qui défie la raillerie; mais le trône de l'imagination ne lui appartient pas tout entier. Qu'elle soit pour les cœurs souffrants une consolation fidèle, qu'elle accueille avec une hospitalité constante les passions égarées, qu'elle étanche avec une discrétion divine les plaies creusées par l'abandon, tout cela est vrai; mais ce n'est pas la douleur qui donne les couronnes.

Le roman consacré à l'analyse des passions humaines foule aujourd'hui les cimes les plus hautes de la philosophie et de la poésie. Il a mis dans cette étude patiente tant de finesse et d'impartialité, il a dévoilé avec tant de courage les maladies qui nous dévorent comme le renard dévorait le Spar-

tiate, et que chacun de nous met sa gloire à cacher; il a démasqué si habilement l'égoïsme et l'impuissance, que personne ne peut contester sa pénétration et sa clairvoyance. Obligé de suivre à la trace les sentiments les plus fugitifs et les plus délicats, il a dû recourir à toutes les ressources de la langue. Il aborde naturellement, comme siennes, les questions les plus difficiles. Il embrasse d'un seul regard les révoltes de la famille et les ambitions hypocrites. Il participe à la fois des conversations du portique et des enseignements de la chair chrétienne. Il se plie à tous les tons, sans contrainte et sans gaucherie. Depuis la familiarité du style épistolaire jusqu'à la grandeur solennelle de l'épopée, depuis les mystiques épanchements qui se glorifient dans la franchise jusqu'à la sévérité didactique de la prédication, il ne s'interdit aucune des formes de la pensée. Dans ses métamorphoses multipliées, il trouve moyen d'être tour à tour lyrique, élégiaque, dramatique, descriptif, et de fondre dans une harmonieuse unité toutes ces nuances si diverses. Il ne méconnaît pas, comme le roman pittoresque, l'enchaînement et la génération des actions humaines. Sur le terrain où il s'est placé, toutes les fautes sont comptées, tout se prend au sérieux, et les enfantillages ne se pardonnent pas. C'est une lutte haletante avec la vérité; aussi rien de fortuit ni de capricieux dans l'entrelacement des épisodes. Une logique sévère

préside aux mouvements de tous les personnages. La passion qui les entraîne n'est jamais abscure, l'espérance qui les anime jamais douteuse. Nous savons ce qu'ils veulent et ce qu'ils tentent.

Le roman idéal pourra douer de vie les plus hautes questions de la réforme sociale. Sans se faire dogmatique, sans échanger l'invention contre l'enseignement, il pourra jeter le trouble dans les consciences coupables, et relever le courage fléchissant des âmes humiliées.

Le théâtre seul méconnaît aujourd'hui la beauté idéale. Il a répudié, comme fastidieuse, la peinture des passions humaines : il redoute le spiritualisme comme les laboureurs la sécheresse, et pourtant c'est au spiritualisme qu'il appartient de le régénérer.

Le jour où la beauté idéale remontera sur le théâtre, bien des gloires aujourd'hui splendides se termineront sans retour ; poëtes et acteurs auront à faire un nouvel apprentissage. La composition des caractères ne se bornera plus à quelques mots vrais, à quelques mouvements de pantomime ; il faudra dans le langage et dans la représentation, un enchaînement rigoureux, qui ne se démente pas un seul instant. Non que je prêche la résurrection de la tragédie qui plaisait à la cour de Versailles ; je ne conseille à personne de remettre en scènes les malheurs d'Agamemnon. S'il y a dans les traditions grecques des filons, encore vierges,

de poésie dramatique, il faudra couler ce métal précieux dans un moule nouveau. Quelle que soit d'ailleurs l'époque de l'histoire choisie par le poëte, il n'obtiendra désormais une renommée durable qu'à la condition de mettre la pensée au-dessus du spectacle, de parler à l'âme plus souvent qu'aux yeux.

Sans la beauté idéale, la réforme dramatique sera toujours provisoire ; les noms salués par les applaudissements de la multitude s'oublieront aussi vite que le dessin d'un ruban ou la coupe d'une robe. Aucune gerbe ne mûrira sur le sol de la popularité ; le vent dispersera la semence à peine épanouie ; le sillon infidèle ne tiendra aucune de ses promesses ; ni soleil ni rosée ne viendront en aide à cette stérilité obstinée. La charrue sera brisée avant que le laboureur aperçoive la moisson.

Or, après cette minutieuse comparaison de la loi morale et de la loi poétique dans leurs développements respectifs, voici les conclusions auxquelles nous arrivons naturellement. Ces conclusions sont de telle nature, qu'elles résument, sans les transformer, les pensées émises dans le cours de la discussion. Si nous avons réussi à entourer chacune de nos propositions d'une lumineuse évidence, on a dû pressentir de quel côté pencherait la balance.

Puisque la loi morale prescrit le développement

simultané du cœur, de l'intelligence et de la volonté, on ne peut déclarer conforme à cette loi l'invention qui circonscrit le rôle de la fantaisie dans le domaine du monde extérieur. Car les facultés humaines régies par la loi morale n'ont rien ou presque rien à faire dans ce domaine; ou, si elles s'y déploient, ce n'est le plus souvent que pour s'énerver et se flétrir.

L'imagination, lorsqu'elle se propose la peinture des sentiments humains dans ce qu'ils ont de plus intime et de plus mystérieux, côtoie fatalement toutes les facultés régies par la loi morale, et tous les devoirs attachés à ces facultés.

Plus les applications de la loi poétique sont élevées, plus elles se rapprochent de la loi morale; mais cette contiguïté du bien et du beau n'exclut en aucune façon la mutuelle indépendance de la morale et de la poésie.

1835.

FIN DU SECOND VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

XIII. George Sand... 1
XIV. Auguste Barbier.... 59
XV. Eugène Sue..... . 105
XVI. Edgar Quinet..... 141
XVII. Châteaubriand. 153
XVIII. F. Guizot..... 185
XIX. De l'état du théâtre en France... 215
XX. Les amitiés littéraires..... 271
XXI. De la critique française..... 301
XXII. Les royautés littéraires..... 325
XXIII. De la langue française..... 367
XXIV. Moralité de la poésie..... 393

FIN DE LA TABLE.

Corbeil, typ. et stéréotyp. de Crété.

JAN 1 9 1959